3 1761 05677358 3

L'ESTHETIQUE
DES GONCOURT

L'ESTHÉTIQUE

DES

GONCOURT

PAR

PIERRE SABATIER

DOCTEUR ÈS LETTRES

PARIS

LIBRAIRIE HACHETTE

79, boulevard Saint-Germain, 79

—

1920

LIBRARY
DEC 10 1969
UNIVERSITY OF TORONTO

PQ
2261
Z553

PORTRAIT D'EDMOND ET DE JULES DE GONCOURT

Gravé par A. DESCAVES

D'après une photographie du temps.

21 nov. 76.

Cher Monsieur

Monsieur Bachet ne trouvera tous les mercredis à toute la journée

Tout à vous

Edmond de Goncourt

29 Avril 66.

Monsieur

Avez vous pris une décision? Faites vous ou ne faites vous pas l'édition illustrée de la Lorette dont nous avons parlé.

Je vous serais obligé de m'envoyer une réponse dont j'ai besoin.

Veuillez me croire très parfaitement

votre tout dévoué

J. de Goncourt

« Les premiers, nous avons été les écrivains des nerfs ».

Journal des Goncourt, tome III, p. 248.

« Hélas ! oui, nos œuvres sont maladives, et vous l'avez dit délicieusement, elles ont de la passion et de la grâce de malade : notre faute, que voulez-vous, est d'écrire avec nos entrailles et d'être de notre temps ».

Jules DE GONCOURT. *Lettre à Zola*, 1895.

« On a souvent essayé de définir le Beau en art. Ce que c'est ? Le Beau est ce qui paraît abominable aux yeux sans éducation Le Beau est ce que votre maîtresse et votre servante trouvent, d'instinct, affreux ».

Idées et Sensations, p. 70.

INTRODUCTION

« Dans les troubles de l'art, à la fin des vieux siècles, quand les nobles doctrines sont mourantes, et que l'art se trouve entre une tradition perdue et quelque chose qui va naître, il apparaît des décadents libres, charmants, prodigieux, des aventuriers de la ligne et de la couleur, qui risquent tout et apportent en leurs imaginations, avec une corruption suave, une délicieuse témérité (1). » Ainsi parlent les Goncourt faisant allusion à Fragonard ; mais ces quelques lignes, nous semble-t-il, peuvent tout aussi bien s'appliquer à eux-mêmes, décadents libres et charmants, venus à la fin du XIXe siècle, aventuriers de la ligne et de la couleur au point d'avoir été, suivant Rodenbach, « des écrivains impressionnistes, avant même qu'il y eût des peintres impressionnistes (2) ».

Le jugement de Rodenbach, à notre avis, résume beaucoup d'autres jugements déjà portés sur l'œuvre des Goncourt et nous explique les divergences des critiques à leur égard. Quoi de plus insaisissable, de plus impalpable, de plus incompréhensible, même pour l'ami le plus intime, le confident le plus éclairé, qu'une impression ? L'appareil sensitif de chacun est infiniment différent de celui du voisin et les mêmes causes d'émotions éveillent dans les consciences individuelles, des sensations souvent très diverses. Mais, par suite des relations sociales, des courants d'opinion, des influences subies, presque inconsciemment, ces émotions différentes s'unifient, se fondent et de particulières et individuelles qu'elles étaient primitivement, deviennent générales et communes. Ce travail se fait

(1) *Journal des Goncourt*, tome I, p. 291.

(2) Rodenbach. Les Goncourt. *Revue de Paris*, 1896.

rapidement et lorsque ces impressions sont extériorisées, elles ont déjà perdu le meilleur de leur particularisme.

Aussi lorsqu'il se rencontre des individualités assez fortes pour ne pas subir l'influence des prédécesseurs ou des contemporains, et pour exprimer leurs impressions telles qu'elles les ressentent, elles produisent autour d'elles de l'étonnement d'abord, un peu de mécontentement presque toujours, en même temps qu'un impérieux mouvement de curiosité.

Tel fut le cas des frères Goncourt. C'est à leur caractère d'impressionnistes et de premiers impressionnistes qu'ils doivent peut-être la malveillante campagne de presse qui salua le plus ordinairement l'apparition de chacun de leurs romans. Qui donc, plus que les Goncourt, peut se flatter d'avoir fait couler de l'encre autour de son nom ? Les articles de Revue écrits sur eux pullulent et il n'est pas un critique de la fin du XIXe siècle, qui n'ait consacré quelques pages à l'examen de leur modernisme.

Par une aberration bien excusable, chacun a cru reconnaître dans leur œuvre impondérable et subtile un caractère nouveau, une qualité ou un défaut que sa tournure d'esprit lui permettait mieux d'apercevoir, ou lui rendait particulièrement insupportable.

M. Brunetière, entre autres, leur témoigna une hostilité de parti-pris qui ne se démentit jamais. « Si les romans de M. de Goncourt, dit-il, étaient des romans naturalistes, il n'y aurait assurément qu'une voix pour condamner le naturalisme ; mais ce ne sont pas des romans naturalistes ; et quoi qu'il en puisse être de M. de Goncourt, c'est incontestablement bien heureux pour le naturalisme (1) ». Tel est l'avis de M. Brunetière dont on pourrait retourner la phrase, ce qui donnerait peut-être une opinion plus équitable, car nous ne savons s'il n'est pas plus heureux pour Edmond de Goncourt de n'être pas considéré comme un naturaliste à cause des excès auxquels le naturalisme devait aboutir.

---

(1) Brunetière. Le Faux naturalisme. *Revue des Deux Mondes*, 15 février 1882.

M. Doumic ne veut voir en eux que des « petits maîtres du roman contemporain, talons rouges du naturalisme, écrivains artistes, qui ont laissé des descriptions en marqueterie, des livres laqués et vernissés au vernis-martin, écouteurs aux portes, qui ont passé des commérages de l'histoire aux potins de la vie contemporaine, collectionneurs doucement maniaques, pour qui l'occupation d'écrire et aussi bien la littérature a été cela même : une manie (1) ».

Mais laissons là ces jugements d'esprits qui, par leur tournure même, inclinaient à la condamnation, et arrivons aux articles plus impartiaux.

Le plus sévère est celui de M. Faguet, dans la *Revue Bleue* du 25 juillet 1896. « Leur génie, écrivait M. Faguet, était la curiosité, et leur défaut propre le manque d'intelligence (2) ». Il leur reproche de manquer presque toujours de grandeur et de généralité, trop absorbés qu'ils étaient par cette passion de collectionneurs qui les portait tout naturellement à rechercher les bibelots précieux et à se laisser charmer par le bizarre et l'exceptionnel. Mais là s'arrêtent ses critiques et il est le premier à louer l'originalité de leur style, sa séduction intime, le raffinement de leur goût. Pour M. Faguet, semble-t-il, les Goncourt sont encore des hommes du XVIIIe siècle, mais des hommes du XVIIIe siècle empreints du modernisme le plus aigu.

C'est précisément ce caractère de modernisme aigu, de civilisation intensive et malsaine qui leur attire la sympathie de M. Lemaître. « Ces deux frères siamois de l'écriture artiste, dit-il, nous les aimons, parce qu'ils sont de leur temps, autant qu'on en puisse être, aussi modernes par le tour de leur imagination que tel autre par le tour de sa pensée et aussi remarquables par la délicatesse de leurs perceptions et pour leur nervosité que tel autre par la distinction de ses rêves et par le détachement diabolique de sa sagesse. C'est aux plus « modernes », sentants, ou pensants que nous allons de préférence (3) ». Et

(1) Doumic. E. de Goncourt. *Revue des Deux Mondes*, 15 août 1896.
(2) Faguet. Les Goncourt. *Revue Bleue*, 25 juillet 1896
(3) Lemaitre. *Revue Bleue*, 30 sept. 1882, p. 418.

plus loin il ajoute : « On voit qu'ils aiment leur temps pour ce qu'il a d'intelligent, de charmant, de brillant, de fou, de malade. Ils l'aiment en psychologues et en peintres (1) ». Pour M. Lemaître, leur œuvre apparaît comme la plus significative production d'une époque tourmentée, vicieuse, mais infiniment séduisante. Elle lui semble aussi très émouvante pour les contemporains qui se sentent vivre à travers des pages fébriles, désordonnées en apparence, d'une composition artistement décousue, mais qui, dans leur outrance et dans leur impressionnisme mêmes, donnent l'image la plus vive de la réalité.

Mais M. Lemaître subit à tel point le charme des Goncourt que l'analyse qu'il en fait n'est elle-même qu'une analyse subjective et impressionniste. M. Bourget, au contraire, apporte à son étude tout le sang froid d'un critique. Ils les admire, parce-qu'ils ont été des psychologues consciencieux et intelligents, qu'ils ont compris et représenté d'une manière saisissante l'âme moderne « cette énigmatique âme moderne, où il semble que toute supériorité fasse plaie, toute complication douleur, toute richesse misère et pauvreté (2) ». Ils la connaissent d'autant mieux qu'elle est la leur, suivant Bourget, qu'ils sont, par essence, des modernes, et que leur originalité vient de leur étude scrupuleuse d'eux-mêmes. Malheureusement, ils s'occupent trop exclusivement d'êtres d'exception. Leurs romans sont presque tous des nosographies intéressantes et justes, mais par leur conception même trop particulières. Leur grand mérite, d'autre part, a été de comprendre quelle influence l'objet d'art allait exercer sur la littérature actuelle et d'avoir été les premiers à la subir et à en parler. « Chez eux commençaient de s'accomplir l'influence de l'objet d'art sur la littérature et cette influence est aujourd'hui un fait capital, qui tient à toutes sortes de causes éparses dans nos mœurs, depuis des théories de critique jusqu'à des habitudes d'ameublement. Sous cette influence, ils créaient une forme particulière de roman qui se trouve capable d'expri-

(1) Lemaitre. *Revue Bleue*, 30 sept. 1882, p. 419.
(2) Bourget. *Ess. de Psych. contemp.*, tome II, p. 165.

mer, et d'exprimer mieux qu'aucune autre les maladies morales de l'homme moderne, et pour écrire ce roman, ils inventaient et mettaient en pratique une méthode de style si entièrement neuve que les meilleurs juges de leur époque en furent étonnés (1) ».

M. Bourget a décomposé ainsi de la manière la plus nette cette « formule neuve, que, suivant Rodenbach, ils apportèrent au roman, et « où ils infusèrent un élément nouveau : le moderne (2) ». Il a isolé en même temps les trois principaux aspects de leur esthétique : l'objet d'art, procédé de composition, méthode d'écrire, auxquels Rodenbach adjoint la résurrection du XVIIIe siècle, et « leur goût d'art subtil et sûr qui introduisit le japonisme en France ».

Mais il faut tout d'abord répondre à cette question : qu'est-ce que l'esthétique d'un auteur? Si nous en croyons Taine, nous voyons que cette esthétique n'est que le produit de facteurs extérieurs à l'individu. Et de même qu'on étudie la température physique, pour comprendre l'apparition de telle ou telle espèce de plantes, le maïs ou l'avoine, l'aloès ou le sapin, de même il faut étudier la température morale pour comprendre l'apparition de telle ou telle espèce d'art, la sculpture païenne ou la peinture réaliste, l'architecture mystique ou la littérature classique, la musique voluptueuse ou la poésie idéaliste. Les productions de l'esprit humain, comme celles de la nature vivante, ne s'expliquent que par leur milieu (3) ». Ainsi donc l'auteur subira, en premier lieu, l'influence du milieu, l'influence de son époque, par suite de ses lectures, de ses fréquentations, des courants d'opinion, des événements politiques ; il recevra le contre-coup des révolutions sociales, et presque nécessairement, sans qu'il s'en doute même quelquefois, il traduira ces influences dans son œuvre. « L'Œuvre d'art, écrit Taine, est détermi-

---

(1) Bourget. *Ess. de Psych. contemp.*, p. 139, tome II.

(2) Rodenbach. L'Œuvre des Goncourt. *Revue de Paris*, 15 mars 1896.

(3) Taine. *Philosophie de l'art*, p. 16.

née par un ensemble qui est l'état général de l'esprit et des mœurs environnantes (1) ».

Cette influence de son époque, le littérateur ou l'artiste la subiront de deux manières différentes. La vie privée, pas plus que la vie privée d'aucun autre homme ne sera à l'abri du choc de ses contemporains. Par le fait même qu'il existe, cela suppose une foule de rapports avec les autres hommes, rapports incessants, agréables et douloureux. En tant que penseur, il sera obligé de s'entretenir avec les autres penseurs de son époque, comme il aura dû aller consulter la pensée de ses prédécesseurs dans leurs ouvrages : « Partout ailleurs, nous trouverions des exemples semblables de l'alliance et de l'harmonie intime qui s'établit entre l'artiste et ses contemporains ; et l'on peut conclure avec assurance, que si l'on veut comprendre son goût et son talent, les raisons qui lui ont fait choisir tel genre de peinture ou de drame, préférer tel type et tel coloris, représenter tels sentiments, c'est dans l'état général des mœurs et de l'esprit public, qu'il faut aller chercher (2) ».

Mais s'il nous paraît indéniable que l'artiste, par le fait même qu'il pense et qu'il vit, ne puisse se soustraire à l'influence de ses contemporains, nous croyons devoir affirmer que cette influence sera infiniment diverse dans ses effets et qu'elle dépendra de la personnalité de l'être sur lequel elle s'exercera. Etant donnée une mentalité, deux sortes d'influences pourront concourir à la modifier. Les unes s'exerceront dans le sens des instincts, les renforceront, les développeront, en les justifiant et en les approuvant. Les autres s'exerceront en sens inverse, les irriteront, les éprouveront, et s'ils sont vraiment puissants, accroîtront encore leur vitalité et leur force.

D'ailleurs, par leur sensibilité vive, l'artiste et le littérateur seront plus propres que d'autres à subir ces influences, qui éveilleront en eux des sensations originales, et c'est précisément cette originalité dans la sensation qui distinguera les véritables

(1) Taine. *Philosophie de l'art*, p. 77.
(2) Taine. *Philosophie de l'art*, p. 12.

artistes. « Un caractère de l'objet les a frappés, et l'effet de ce choc est une impression forte et propre. En d'autres termes, quand un homme naît avec du talent, ses perceptions ou du moins ses perceptions d'un certain genre sont délicates et promptes ; il saisit et démêle naturellement, avec un tact éveillé et sûr, les nuances et les rapports, tantôt le sens plaintif ou héroïque, d'une suite de sons, tantôt la fierté ou l'allanguissement d'une attitude, tantôt la richesse ou la sobriété de deux tons complémentaires ou contigus ; par cette faculté, il pénètre dans l'intérieur des objets et semble plus perspicace que les autres hommes (1) ».

Mais précisément cette faculté spéciale de percevoir, qu'est-elle, sinon le tempérament propre de l'artiste? Les influences les plus contradictoires ou les plus violentes pourraient s'exercer en vain s'il n'existait pour les recevoir ce fondement indispensable, sans lequel l'artiste n'existe pas. Tous les hommes subissent l'influence de leur temps et des temps qui l'ont précédé, mais seuls les véritables artistes savent en profiter, de même que seuls ils savent se servir des procédés et des matériaux découverts et accumulés par les écoles antérieures.

Par conséquent, toute étude de l'esthétique d'un artiste ou d'un écrivain devra nécessairement être précédée d'une étude de son tempérament physique et moral et des influences qui se seront exercées sur sa pensée et qui l'auront déterminée. Nous voudrions ici nous justifier par avance du reproche d'avoir répété dans l'étude de l'esthétique des Goncourt, ce que nous avons déjà dit à propos de leur tempérament, ainsi, par exemple, d'avoir mentionné l'objet d'art finement travaillé comme élément de leur esthétique, après que nous aurions déjà, dans une première partie, découvert en eux le goût de l'objet d'art. Il semble qu'il y ait là une répétition oiseuse que l'adoption d'un autre plan eût facilement évitée. Néanmoins, nous croyons pouvoir maintenir dans notre travail ce léger défaut à cause de l'avantage qui en est la compensation.

---

(1) TAINE. *Philosophie de l'art*, p. 60.

Ainsi présentée, notre thèse, tout en éclairant en détail les éléments variés dont se compose l'esthétique des écrivains que nous étudions, fera mieux ressortir cette vérité d'ordre général, que l'esthétique d'un auteur est toujours le produit ou plutôt la projection de son tempérament, qu'elle varie en fonction de celui-ci, et que, par suite, son originalité atteste une individualité puissante. On nous objectera que cette vérité est bien banale et trop peu contestée aujourd'hui, pour qu'il soit nécessaire de lui sacrifier l'harmonie d'un travail. Nous pensons, au contraire, que les partisans du beau comme du bien absolus, sont assez nombreux et ont une assez forte tendance à se multiplier pour qu'il ne soit pas inutile de donner une nouvelle preuve de la relativité des sentiments esthétiques. En outre, les conséquences de ce rapprochement n'ont peut-être pas toutes été extraites par la philosophie ; on a longtemps considéré le beau comme un jeu et les monuments artistiques comme une distraction superflue. Si les sentiments esthétiques révèlent par contre la personnalité, si les luttes pour le triomphe d'une théorie esthétique ne sont que des luttes pour la domination d'un idéal individuel, on apercevra mieux le rapport que les conceptions d'apparence futile soutiennent avec la morale et la sociologie. Car il suffira d'admettre que la vue d'un monument artistique, d'un caractère déterminé, tend à communiquer au spectateur la mentalité de l'artiste. C'est pourquoi, après l'examen du tempérament des Goncourt, nous étudierons l'objet de leur esthétique, c'est-à-dire, ce qui, dans la nature, les a particulièrement attirés et séduits.

Tel sera donc le plan que nous nous proposons de suivre dans cette monographie. Dans une première partie, nous essaierons de montrer l'élaboration de cette esthétique pendant la jeunesse des Goncourt, l'éveil de leur mentalité, de leurs instincts artistiques. Dans une seconde, nous tenterons de fixer leur pensée à l'époque où ils commencèrent à écrire. Notre troisième sera consacrée à l'analyse de cette esthétique même. Enfin, dans une dernière, nous demanderons quelle influence ils ont pu exercer sur la littérature contemporaine et la nature de cette influence.

Nous nous efforcerons beaucoup plus d'exposer que de juger, car la matière est infiniment subtile, et à tout moment l'on y court le risque de fausser la pensée des auteurs par la projection de la sienne propre. Les jugements d'art sont des jugements de sentiment, qui ne sauraient s'imposer ; mais ce que nous pouvons affirmer dès l'abord, c'est le charme insinuant qui se dégage de l'œuvre des Goncourt, le parfum persistant de modernisme que laissent leurs personnages, la fascination obsédante qu'ils exercent sur l'imagination du lecteur. Les Goncourt, il semble qu'on ne puisse les examiner d'un œil indifférent. Leur individualité est si nouvelle, si originale, qu'il faut ou les aimer ou les détester. De là le cortège d'admirateurs et de détracteurs dont ils ont été accompagnés de leur vivant, et dont leur mémoire est encore aujourd'hui entourée.

Aussi, ceux qui éprouvent l'influence magnétique de leur époque et qui comprennent le charme du moderne, ne peuvent que répéter le jugement de M. Lemaître, et se laisser prendre de sympathie pour ces écrivains et ces artistes qui ont si bien réussi à fixer dans leurs œuvres ce que Rodenbach appelle fort justement « le nu du siècle ».

PREMIÈRE PARTIE

FORMATION DE L'ESTHÉTIQUE DES GONCOURT

A. Influences extérieures

CHAPITRE PREMIER

La jeunesse des Goncourt

Les Goncourt étaient de petite noblesse lorraine. Le titre de Goncourt avait été acquis par leur arrière-grand-père, en 1786. Leur grand-père Antoine de Goncourt, d'abord avocat, plus tard député à la Constituante, fit partie, pendant la Révolution, du Conseil général de la Haute-Marne, et obtint, en 1800, la fonction de magistrat de sûreté près le tribunal criminel du département des Vosges. Il mourut, en 1832, à Neufchâteau, dans cette maison que ses petits-fils devaient si pieusement et si joliment décrire dans leur *Journal*.

Leur père, Marc-Pierre de Goncourt, avait passé sa jeunesse dans les armées de Napoléon, tantôt en Italie, tantôt en Russie, guerroyant avec fougue et se faisant une rapide et brillante carrière, à laquelle la bataille de Waterloo vint fermer tout avenir. Il se maria, en 1821, avec Mlle Cécile Guérin et s'installa à Bourmont, puis, après la mort de sa mère, dans une grande propriété achetée en Bassigny, Morimond. L'existence des parents Goncourt semble assez exactement rapportée dans les pages d'exposition de *Renée Mauperin*, où seuls les noms sont inventés.

Pendant un court séjour des époux à Nancy, en 1822, Edmond naquit. Six ans plus tard, Jules venait au monde à

Paris, où ses parents s'étaient définitivement installés. Il est difficile de trouver trace de l'influence de leur père sur leur mentalité. Marc-Pierre de Goncourt mourut, d'ailleurs, lorsque ses enfants étaient encore fort jeunes, en 1834. Précocement usé par les fatigues d'une vie rude et aventureuse, il n'eut pas le temps de s'occuper d'eux, ni de leur transmettre ses goûts. Ils prétendent cependant tenir de lui leur aptitude à l'élégance, leur passion pour les objets raffinés et délicats. Suivant eux, Marc-Pierre de Goncourt aimait le linge fin, les verres fuselés et filigranés, les objets d'art usuels. S'il ne comprenait pas comme eux l'objet d'art susceptible de la seule contemplation, il éprouvait un plaisir instinctif, sensuel presque, à se servir de jolies choses, comme la Faustin aimait à boire du coco dans une coupe de Venise.

De son père, Edmond tint peut-être aussi son goût de l'aventure et la vague jouissance que lui causait l'état de siège en 1870. De lui, peut-être aussi, avait-il reçu son chauvinisme, sa haine irréfléchie, déraisonnée, pour tout ce qui était étranger.

Leur mère, pour laquelle ils eurent, Jules surtout, une affection profonde, aurait eu le temps d'exercer une influence sur ses enfants, car elle ne mourut qu'en 1848. Mais elle était de nature aussi effacée et calme que bonne et vigilante. Elle chérissait ses deux fils, le plus jeune surtout, d'un amour moins sauvagement brutal que celui de Steùcha Roudak, dans *les Frères Zemganno*, mais non moins sincère. Jules était délicat, nerveux, malade souvent, particularité qui attache singulièrement plus la mère à l'enfant. De plus, Jules était beau, d'une beauté un peu mièvre sans doute, mais charmante, qui flattait sa mère et l'enchantait. Il avait de la grâce souriante et innocemment enjôleuse, que plus tard Edmond donnera au plus jeune des Zemganno. Et cette grâce enjôleuse, sa mère avait été la première à la subir.

D'autre part, au contact de cette bonté inépuisable de leur mère, les deux frères prirent une tendresse, une faculté d'attachement, une sensibilité presque féminines. Edmond voulait partager l'affection de sa mère pour son jeune frère et l'on peut

chercher dans ces années d'enfance l'origine du lien si rare et si fort qui devait unir les deux écrivains dans une même vie et une même pensée.

Et cependant leur éducation les sépara. Edmond avait été mis très jeune à la pension Goubaux, dont M. Delzant nous dit qu'elle servit de prototype à la pension décrite dans *l'Affaire Clémenceau* (1). Si l'on en croit Alexandre Dumas, on est tenté de la voir sous un mauvais jour. Edmond de Goncourt ne nous en parle du reste pas. Plus tard, il fit ses classes supérieures au Lycée Henri-IV, et c'est là qu'un professeur de troisième, Caboche, lui jeta cette curieuse prédiction à propos d'on ne sait quel devoir : « Vous, Monsieur de Goncourt, vous ferez du scandale (2) ».

Le jeune Edmond avait l'occasion de sortir tous les dimanches en compagnie de sa mère et d'une tante, Mme de Courmont, qui passaient leur été dans une propriété que M. de Courmont possédait à Ménilmontant. Mme de Courmont et Mme de Goncourt, bien avant que la mode en fut venue, aimaient à bibeloter. Elles descendaient de Ménilmontant à Paris, emmenant l'enfant dans leurs investigations parmi les encombrements des arrière-boutiques. Il nous raconte lui-même ces après-midi. « Nous arrivions, dit-il, chez les marchands de curiosité, à l'heure où, se disposant à partir pour aller dîner en quelque tourne-bride près de Vincennes, les volets étaient déjà fermés, et où la porte seule, encore entrebaillée, mettait une filtrée de jour parmi les ténèbres des amoncellement de choses précieuses. Alors c'était dans la demi-nuit de ce chaos vague et poussiéreux, un farfouillement des trois femmes lumineuses (3), un farfouillement hâtif et inquiet, faisant le bruit de souris trotte-menu, dans un tas de décombre, et des allongements en des recoins d'ombre, de mains gantées de frais, un peu peureuses de salir leurs

(1) Dumas fils s'y était trouvé avec E. de Goncourt. (*Journal*, tome I, p. 113.

(2) *Journal*, tome I, 214.

(3) Mme de Goncourt, Mme de Courmont et une belle-sœur de Mme de Courmont qui passait l'été chez elle. (*La Maison d'un Artiste*, p. 355).

gants, et de coquets ramènements du bout des pieds chaussés de prunelle, puis des poussées, à petits coups, en pleine lumière, de morceaux de bronze doré ou de bois sculpté, entassé à terre, contre les murs... Et toujours, au bout de la battue, quelque trouvaille heureuse... Ce sont certainement ces vieux dimanches qui ont fait de moi le bibeloteur que j'ai été, que je suis, que je serai toute ma vie (1) ».

Edmond de Goncourt va même jusqu'à dire : « ... je crois au fond que le collectionneur chez moi, ne doit rien aux ascendances, et qu'il a été créé uniquement par l'influence d'une femme de ma famille (ma tante de Courmont) (2) », sans faire attention qu'il avait écrit quelques années auparavant dans son *Journal* : « Je crois qu'un curieux d'art ne naît pas comme un champignon et que le raffinement de son goût est produit par l'ascension de deux ou trois générations vers la distinction des choses usuelles (3) ». En fait, la contradiction n'est qu'apparente. Il est vrai qu'il faut une sorte d'éducation du luxe, une éducation de l'élégance pour aimer à se servir d'objets raffinés et artistiques, et que rarement les parvenus jouissent pleinement de leurs acquisitions. Cette éducation de l'élégance est lente. Elle demande quelquefois plus d'une vie d'homme. Les Goncourt profitaient sur ce point de l'éducation de leur père et de leur grand-père.

Mais le goût de collectionneur, de fureteur, ce goût qui s'apparente un peu à celui du chasseur, diffère sensiblement de l'autre et n'en dépend pas nécessairement. Peut-être est-il vrai qu'Edmond l'ait reçu de cette tante dont il a gardé un si profond souvenir? Au reste Mme de Courmont eut sur l'esprit de son neveu, une influence plus étendue encore, de l'aveu même d'Edmond. « Mais ce n'est pas seulement à ma tante que je dois le goût de l'art, — du petit et du grand, écrit-il, — c'est elle qui m'a donné de goût de la littérature. Elle était, ma tante,

(1) *La Maison d'un Artiste*, tome I, p. 355.
(2) *La Maison d'un Artiste*, tome I, p. 355.
(3) *Journal*, tome V, p. 285.

un esprit réfléchi de femme, nourri, comme je l'ai dit, de hautes lectures, et dont la parole, dans la voix la plus joliment féminine, une parole de philosophe ou de peintre, au milieu des paroles bourgeoises que j'entendais, avait une action sur mon entendement et l'intriguait et le charmait (1) ». Aussi s'est-il appliqué à reproduire cette figure étrange, artiste et maladive, cultivée et mystique dans son roman de *Madame Gervaisais*.

Jules faisait entre temps de brillantes étude au Collège Bourbon. Comme celle du plus jeune des Zemganno, sa jeunesse s'écoula entre l'affection de sa mère et celle de son frère.

Edmond s'amusera à retracer le portrait de Jules sous les traits de Nello. « Le petit visage de Nello, on aurait dit une lumière du matin. Et toujours des drôleries, des gamineries, des petits propos amusants, des pourquoi donnant à rire, des inventions charmeresses, des riens enfantins adorables, et du bruit et du mouvement et du joli tapage, c'était enfin un de ces enfants séducteurs qui sont une joie apportée parmi des vivants et dont le rire de la bouche rose et des yeux noirs faisait bien souvent oublier les malencontreuses recettes, les maigres soupes (2) ». Jules était toute la joie de cet intérieur toujours un peu endeuillé. Il était jeune, espiègle, confiant, s'éveillant à la vie, déjà presque à la littérature. En rhétorique, il fabriquait « un incroyable drame d'Etienne Marcel », en vers, sur la terrasse des Feuillants.

Ces essais en tous genres, il les tentait avec l'aide de son frère : « Dans tous ses exercices, Nello avait toujours, autour de son essai, le rond de bras protecteur de son frère, toujours autour de ses membres, l'enveloppement de la paume de sa main; le retenant, le soutenant, donnant à l'hésitation, au vacillement de son corps, l'enlevé du tour (3) ». Une fois de plus ici, les *Frères Zemganno* sont un livre de souvenirs, où

(1) *Journal*, tome IX, p. 70.
(2) *Les Frères Zemganno*, p. 75.
(3) *Les Frères Zemganno*, p. 79.

Edmond, déjà vieux et désormais seul, dans la vie, se plaît à rappeler les jours de leur enfance commune.

Dans ce même livre, Edmond parle d'une heure décisive de leur vie : la mort de leur mère. Madame de Goncourt mourut en 1848, au château de Magny, en Seine-et-Marne, chez ses cousins de Villedeuil, laissant son plus jeune fils à peine âgé de dix-huit ans, tandis que l'aîné venait d'être nommé au ministère des finances, un emploi qui lui déplaisait infiniment. Le récit de la mort de cette mère très aimée, a été transposé d'une manière exacte dans les *Frères Zemganno*. « Ce matin, au moment où la voiture se remettait en marche, le regard de Stépanida, se retirant brusquement de la lucarne, s'arrêtait un long moment sur l'enfance de son dernier-né, dans un attendrissement farouche. Puis, sans une parole, sans une caresse, sans un baiser, elle prenait la petite main de Nello, qu'elle mettait dans la main de son aîné, et ses doigts déjà froids serraient les mains des deux frères dans une étreinte que la mort ne desserra pas » (3). Comme Stépanida, Mme de Goncourt avait mis les mains des deux frères, les unes dans les autres, et c'est de ce jour qu'on peut dater la fraternité si intime qui unit Edmond à Jules.

Dans les Zemganno, Edmond a laissé la description de ce qu'ils étaient chacun à cette époque. « L'aîné avait de sérieuses qualités de franc et dévoué camarade, et cela, avec sur sa figure grave, un bon et doux sourire en éclairant la gravité un peu triste (2) »... « Nello, sans rappeler sa mère par une ressemblance frappante au premier coup-d'œil, en était tout le portrait. Le dernier-né avait beaucoup de sa conformation physique, et un peu du féminin de la bohémienne était répandu sur toute la délicate masculinité du clown. Quant à son visage, c'était singulier, il n'était pas absolument le même et cependant Nello, avec sa peau blanche, ses yeux d'un noir spirituel, sa petite bouche épanouie, sa moustache blonde comme le chanvre, les

(1) *Les Frères Zemganno*, p. 102.
(2) *Les Frères Zemganno* p. 102.

douceurs souriantes et un peu moqueuses de toute sa figure, faisait souvenir du visage maternel par l'affinement d'un trait, la courbe d'un contour, le je ne sais quoi physionomique d'un regard, d'un sourire, d'une moue de dédain, par mille riens qui, en de certains moments, dans quelques attitudes de tête, sous des coups de jour particuliers, donnaient à voir en lui Stépanida mieux revivante que si son enfant en eût été l'image fidèle (1)».

On sent que ce portrait du plus jeune a été tracé par l'aîné, d'une main amoureuse, et on sent aussi, à travers les traits physiques semblables, percer la similitude morale entre Jules et sa mère : grande sensibilité nerveuse et alanguie tout à la fois.

A la mort de leur mère, Edmond et Jules se trouvant en possession d'une fortune modeste, mais suffisante à leurs besoins actuels, hésitaient sur le choix d'une carrière. Edmond qui s'ennuyait trop dans son ministère l'avait abandonné. Quant à Jules, venant de réussir brillamment son examen de baccalauréat, il se trouvait pleinement libre.

Le métier de peintre les attirait, il convenait à leur tempérament de sensuels raffinés, déjà plus épris de couleur que de beauté abstraite. Pour se former le goût, ils firent le projet de voyager en France et en Italie et se mirent en route, de Bar-sur-Seine, dans la première quinzaine de juillet 1849. Ils s'étaient affublés tous deux, à la mode des rapins de l'époque, de blouses blanches et de casquettes, et portaient sur le dos le sac et le parasol. Jules, petit, encore imberbe, tout rose et tout frais, ressemblait à une jeune fille, et les gens qui les rencontraient sur les grands chemins, croyaient Edmond en bonne fortune avec une donzelle déguisée (2) ».

Cette précoce passion pour la peinture, décidera de toute leur vie. Il veulent peindre tout ce qu'ils voient et toutes les nuances des beautés qu'ils voient. Il leur semble alors que le pinceau seul peut les rendre dans leur intensité et dans leur réalité, mais

(1) *Les Frères Zemganno*, p. 178.
(2) DELZANT. *Les Goncourt*, p. 25.

lorsque, plus tard, ils croiront pouvoir par leur simple prose donner une plus forte sensation de couleur qu'avec aucun vermillon ou aucun bleu de Prusse, ils abandonneront presque complètement toiles et chevalets, sûrs de réaliser par un autre moyen leur vocation de peintres.

Pour le moment, ils se bornaient à prendre quelques notes sur un carnet de voyage, et à écrire de temps en temps des lettres qui nous ont été conservées. L'une des plus intéressantes, par la révélation de leur idéal de vie, de leurs goûts d'indépendance, de leur fierté aristocratique, est peut-être la suivante : « Ma résolution est bien ferme, disait Jules à son ami Louis Passy, et rien ne m'en fera changer, ni sermons, ni conseils, même de toi, dont j'ai éprouvé toute l'amitié. Je ne ferai rien, pour me servir d'une expression fausse, mais usitée. Je sais que je m'expose ainsi aux morales continues d'une partie de ma famille, qui voudrait prendre la responsabilité de mon bonheur, en me casant dans un de ces parcs à additions ou à copies de lettres qui sont le débouché reçu de presque tous les jeunes gens dans ma position ! Mais que veux-tu ? Je n'ai nulle ambition. C'est une monstruosité, mais c'est comme cela (1) ».

On y lit surtout le mépris de l'opinion publique, mépris bien partagé par son frère qui écrira, en 1873, à vingt-quatre ans de distance : « Un homme de valeur ne garde cette valeur qu'à la condition de persister sans faiblir, dans son instinctif mépris de l'opinion publique (2) ». On y lit aussi un dédain parfait pour les carrières monotones et sûres, destinées aux médiocres, mais en même temps on est tenté de ne pas prendre à la lettre son affirmation : « Je n'ai nulle ambition ». On sent, au contraire, que Jules de Goncourt, et son frère tout autant que lui, cachent en eux une ambition puissante, mais de l'espèce la plus noble et la plus désintéressée, de celle que ne connaissent ni les gens de bureau ni les hommes d'affaires, ni les employés des ministères, ni les hommes de lettres qui dogmatisent dans les salles de

(1) *Lettres de J. Goncourt*, p. 24.
(2) *Journal*, tome V, p. 82.

rédaction. Nous reviendrons, d'ailleurs, sur ce sentiment aristocratique des Goncourt qui constitue, selon nous, l'élément essentiel de leur esthétique.

Après un voyage à travers la France, ils s'étaient arrêtés quelques jours à Marseille lorsqu'une occasion de passer en Afrique se présenta. Ils la saisirent et s'embarquèrent pour Alger. Le séjour qu'ils firent dans cette contrée influa beaucoup sur leur destinée littéraire. Ils avaient été frappés dès leur arrivée de l'originalité du pays, de la couleur de son ciel, de sa lumière, de son charme et voulurent fixer en quelques lignes l'impression qu'ils en ressentaient. Dans *Pages retrouvées*, dans les *Lettres*, dans le *Journal*, se trouvent des passages relatifs à ce voyage d'Algérie, qui constituent le véritable début littéraire des Goncourt. « Quelle caressante lumière ! écrivaient-ils dans le *Journal*, quelle respiration de sérénité dans ce ciel ! Comme ce climat vous baigne dans sa joie et vous nourrit de je ne sais quel savoureux bonheur ! La volupté d'être vous pénètre et vous remplit et la vie devient comme une poétique jouissance de vivre. Rien de l'Occident ne m'a donné cela ; il n'y a que là-bas que j'ai bu cet air de paradis, ce philtre d'oubli magique, ce Léthé de la patrie parisienne qui coule si doucement de toutes choses ! Et, marchant devant moi, je revois derrière la rue sale de Paris où je vais et que je ne vois plus, quelque ruelle écaillée de chaux vive, avec son escalier rompu et déchaussé, avec le serpent noir d'un tronc de figuier rampant, tordu, au-dessus d'une terrasse (1) ». Ils résumaient toute leur admiration pour l'Algérie et sa capitale, en disant : « Décidément, il y a deux villes au monde, Paris et Alger. Paris la ville de tout le monde, Alger la ville de l'artiste (2) ».

Cependant, le 10 décembre 1849, ils se rembarquaient pour la France et le 17 du même mois, ils se trouvaient réinstallés à Paris. Là, dans un rez-de-chaussée obscur de la rue Saint-Georges, bientôt échangé contre un troisième étage plus clair, dans la

(1) *Journal*, tome IV, p. 62.
(2) *Lettres de J. de Goncourt*, p. 33.

même maison, ils travaillèrent pendant tout un hiver, avec zèle, à leur besogne de peintre.

Au printemps suivant, ils voyagèrent de nouveau ; ils parcoururent la Suisse, la Belgique, firent un séjour à Sainte-Adresse, et rentrèrent à Paris en septembre. C'est à ce moment qu'ils furent pris de l'idée d'écrire : « Sur une grande table à modèle, aux deux bouts de laquelle, du matin à la tombée du jour, mon frère et moi faisions de l'aquarelle, dans un obscur entresol de la rue Saint-Georges, un soir d'automne de l'année 1850, en ces heures où la lumière de la lampe met fin aux lavis de couleurs, poussés par je ne sais quelle inspiration, nous nous mettions à écrire un vaudeville, avec un pinceau trempé dans de l'encre de Chine (1) ».

Ce vaudeville fut « sans titre », et sans vie. N'importe, c'était un début littéraire, et désormais, ils avaient un précédent pour se lancer plus avant. Il fut suivi d'un autre vaudeville, soi-disant africain, *Abou-Hassan*, qui, s'il eut un titre, n'eut pas plus de vie que le précédent. Les Goncourt les brûlèrent tous les deux.

Leur premier ouvrage sérieux fut : « *En 18...* », livre bizarre, fruit de la collaboration régulière des deux frères. Sur une intrigue assez décousue, les auteurs avaient brodé mille anecdotes d'actualité, et construit un « roman à tiroirs ». Malheureusement, le coup d'Etat survint précisément la veille du jour où le livre devait paraître. Il passa donc totalement inaperçu. On y rencontre pourtant de jolies descriptions, entre autres celle du Bas-Meudon, vantée par Jules Janin (2). C'est une des premières descriptions de cette banlieue parisienne qu'ils aiment tant et dont ils chercheront à rendre tout le charme dans leurs romans.

Que ce soit dans *Charles Demailly*, dans *Manette Salomon*, ou dans *Germinie Lacerteux*, toujours reviendra le souvenir des parties de campagne, à Noyon, à Fontainebleau, à Saint-Cloud,

---

(1) *Journal*.
(2) *Journal*, tome Ier, p. 4.

et chaque fois reparaîtra un peu de l'émotion jeune et fraîche d' « *En 18...* ».

L'insuccès de ce livre ne les découragea pas, car ils étaient, ce qui est rare quand on débute, très dédaigneux déjà de l'opinion publique. Ils croyaient se connaître mieux que personne et leur propre estime leur suffisait. Ils avaient été les premiers à découvrir les défauts de leur ouvrage, mais ils en avaient aussi discerné les qualités ; ils allaient essayer de corriger les uns et de développer les autres. On peut donc dire que depuis la publication d' « *En 18...* », ils se considérèrent comme des hommes de lettres et non plus seulement comme des peintres et des graveurs amateurs.

Il serait injuste néanmoins de méconnaître tout le secours que leurs deux ou trois années de peinture ont apporté à leur carrière littéraire. La peinture a développé chez eux le goût des belles formes et plus encore le goût de la couleur. Elle les a habitués à distinguer les nuances en elles-mêmes, et dans leurs effets produit par le rapprochement d'autres nuances sur le tableau. Elle leur a imprimé, comme à Théophile Gautier, la passion des oppositions de couleurs et les a amenés progressivement à l'impressionnisme en littérature. Toute leur vie, ils resteront peintres ; à peine seulement auront-ils changé d'instruments.

Leurs tout premiers essais littéraires avaient été des essais de théâtre. Ils y revinrent peu après et composèrent un petit acte : « *la Nuit de la Saint-Sylvestre* », comédie (1), qui s'apparentait fort à la revue, parce que les deux personnages dialoguaient sur les événements de l'année. Cette pièce aurait été jouée sans la mauvaise volonté inattendue dont fit preuve la protagoniste, Mme Allan. Il faut noter ce premier déboire théâtral, car toute leur vie, le théâtre devait être pour les Goncourt un sujet d'amertumes et de désillusions, quelqu'intéressantes que furent leurs œuvres dramatiques, elles étaient destinées à échouer toutes et à échouer de la manière la plus malheureuse. Et cependant ces

(1) *Journal*, tome Ier, p. 6.

échecs répétés ne les découragèrent pas. Jusqu'à sa mort, Edmond s'obstinera à mettre ses romans à la scène, malgré l'hostilité générale.

Cet insuccès persistant paraît tenir à plusieurs raisons dont la première est le manque d'action qui distingue leurs œuvres. Or ce manque d'action, s'il n'est pas un défaut pour un roman, est une faute capitale au théâtre, ou, par contre, les qualités de descriptifs et de coloristes des Goncourt n'avaient que faire. En outre, les Goncourt surprenaient, scandalisaient presque leur public en lui présentant, événement inédit jusqu'à ce jour, des personnages pris dans une classe de la société qui ne devait l'intéresser que bien plus tard, et aux mœurs desquels il avait besoin de s'acclimater. Le tort des Goncourt a été surtout de ne jamais s'apercevoir que les dons d'auteurs dramatiques leur faisaient complètement défaut, et c'est là qu'il faut chercher le motif principal de leur insuccès au théâtre.

Dans cette étude de la formation esthétique des Goncourt, il faut maintenant remarquer un fait singulier : c'est le peu de place que la femme y tient. Il est rare qu'à son arrivée dans la pleine vie un homme, et à plus forte raison un artiste ou un poète ne se laisse pas entraîner par une passion quelconque et ne soit pas victime de quelque sentiment sincère. Stendhal, dans son premier voyage en Italie ; Daudet, lors de son arrivée à Paris, ne rêvaient qu'amour et aventure. Chez les Goncourt, rien de semblable. Si Jules, à Sainte-Adresse, escalade le balcon d'une femme, un instant désirée, à peine l'a-t-il possédée qu'il la quitte écœuré, décidé à ne plus revenir. La possession de la femme, si cette possession dure quelque temps, les fatigue et les lasse. Ils écrivaient à ce propos, en août 1855 : « Nous sommes retombés dans l'ennui de toute la hauteur du plaisir. Nous sommes mal organisés, prompts à la satiété. Une semaine d'amour nous en dégoûte pour trois mois. Oui, nous sortons de l'amour avec un abattement de l'âme, un affadissement de tout l'être, une prostration du désir, une tristesse vague, informulée, sans bornes. Notre corps et notre esprit ont des lendemains d'un gris que je ne puis dire et où la vie me semble

plate comme un vin éventé. Après quelques entraînements et quelques ardeurs, un immense mal de cœur moral nous envahit et nous donne comme le vomissement de l'orgie de la veille. Et repus et saouls de matière, nous nous en allons de ces lits de dentelles, comme d'un musée de préparations anatomiques, et je ne sais quels souvenirs chirurgicaux et désolés, nous gardons des aimables et plaisants corps (1) ».

Le seul amour qui plaise à Jules, c'est l'amour romanesque ; c'est le désir qui se heurte au masque impénétrable de loups de velours parmi les hasards d'un carnaval vénitien, les promenades en gondole et les sérénades. Chez lui, l'amour ne se passe pas du décor. Nous ne parlons ici que de Jules, parce que leurs mémoires ne portent pas trace d'aventures survenues à Edmond ; mais il est présumable que la pensée des deux frères sur ce point, comme sur tant d'autres, ne différait que peu.

Ils ont tous deux une défiance invincible de la femme, d'autant plus rare qu'ils la manifestent plus jeunes. Ils ne songent, pas plus l'un que l'autre, à se marier, et ils n'y songeront jamais ; mais ils n'envisagent pas davantage l'idée d'une liaison destinée à devenir, par le seul effet du temps, asservissante et dominatrice. Ils n'ont point de maîtresses, à peine des passades.

C'est qu'ils sont déjà pénétrés de cette idée exprimée dans le *Journal* et développée plus tard dans *Charles Demailly* et dans *Manette Salomon* que la femme tue l'artiste : « Dans le ménage, la femme est presque toujours le dissolvant de l'honneur du mari, j'entends l'honneur dans son sens le plus élevé, le plus pur, le plus idéalement imbécile. Elle est, au nom des intérêts matériels, la conseillère qui pousse aux abaissements, aux platitudes, aux lâchetés, à toutes les petites misérables transactions de la conscience (2) ».

A leurs yeux, l'homme de lettres (et ils commencent à se considérer comme tels), doit se passer de femmes, et ne jamais faire partager ou essayer de partager avec une maîtresse ou une

(1) *Journal*, tome Ier, p. 97.
(2) *Journal*. Tome II, p. 193.

épouse ses aspirations vers un idéal qu'elle est le plus généralement très incapable de comprendre. Il ne faudrait pas croire pour cela qu'ils ne connaissent pas l'amour, mais qu'ils le connaissent d'une manière plus intellectuelle que sensuelle. Cette lettre de Jules, écrite à Rome à l'âge de vingt-six ans, en servirait de preuve. « Dites que la petite bande rouge est la dame de compagnie de mon cœur J'ai dû lire cette phrase dans une mandoline. Il n'y a de beau, en ce monde, que les romans qui ne finissent pas. Dites encore à la chère personne, que deux pensées qui s'embrassent, sans le savoir, et qui s'aiment, sans se le dire, sont la plus tendre des communions, — et que le souvenir d'une seconde vous joue je ne sais où, en vous-même, de petites symphonies sans paroles qui donnent, pendant des heures, le bal aux idées roses et bleues (1) ».

Dans l'amour de Jules passe toujours un peu d'ironie en même temps qu'un souvenir d'un autre siècle galant et aimable, où le jeu avait l'air de la passion, et où les passions véritables se voilaient sous l'apparence d'un jeu. Il ne semble qu'à peine se prendre lui-même au sérieux.

Cette absence d'amour s'explique par leurs goûts d'indépendance. Ils ont été des indépendants dans la vie, comme ils l'ont été en littérature, probablement pour le même motif, par horreur de la règle qui soumet la volonté à une discipline prévue : « La conclusion de tous ces déchirements, écrit Jules en 1855, est que nous sommes résolus à faire moins de concessions que jamais, à tenir notre drapeau encore plus ferme, à tuer la tragédie encore mieux, et à prier saint Henri Heine, patron de la fantaisie, encore plus haut (2) ».

On n'a pas assez dit qu'ils étaient des fantaisistes à l'origine, des fantaisistes opiniâtres, peut-être un peu trop de parti pris et qui avaient le bonheur de se sentir parfaitement compris l'un de l'autre. A l'heure des tâtonnements, des essais, aucune femme ne vint les distraire de leur entreprise commune, aucun ami

(1) *Lettres de J. de Goncourt*, p. 123.
(2) *Lettres de J. de Goncourt*, p. 60.

personnel ne détourna, à son profit, une partie de l'affection dont les deux frères avaient besoin pour s'unir plus complètement dans le travail de la pensée.

Leur intimité était déjà absolue ; elle se resserrait de jour en jour davantage, ainsi qu'il en adviendra pour les Zemganno. « De ces communications absconses et secrètes entre les membres des deux hommes, dans l'exécution d'un tour de force, de ces attouchements, de caresses paternelles et filiales, de ces interrogations de muscle à muscle, de ces réponses d'un nerf disant à un autre nerf : « Go ! », de cette inquiétude et de cette sollicitude perpétuelles des deux sensitivités, de cet abandon de sa vie, à tout instant par l'un à l'autre, de cette continuelle mêlée sauve dans le même péril de deux chairs, naissait une confiance morale qui resserrait les attaches d'instinct entre Nello et Gianni et développait encore la propension naturelle que les deux frères avaient à s'aimer (1) ». Dans ce livre de souvenirs, Edmond a pittoresquement rendu le caractère surtout spirituel d'une intimité qui, dès leur jeunesse, avait uni les deux frères dans un effort vers un idéal commun.

Comme les Zemganno aussi, les Goncourt, dans leur jeunesse, étaient un peu mélancoliques ; ils travaillaient, ils regardaient, essayant de ne s'attacher à rien, vivant au milieu de leurs semblables et se sentant volontairement isolés : « Tous les observateurs sont tristes, écriront-ils dans leur *Journal*, et doivent l'être. Ils regardent vivre. Ils ne sont pas des acteurs, mais des témoins de la vie. De tout ils ne prennent rien de ce qui trompe ou de ce qui grise. Leur état normal est la sérénité mélancolique (2) ».

Leur existence se passait déjà toute à observer ce monde parisien qu'ils aimaient autant que ce Paris dont ils devaient toujours s'éloigner avec regret. Fait assez rare chez des hommes jeunes : ils n'aimaient pas la campagne, et fait encore plus rare chez des âmes sensibles : ils n'aimaient pas la nature.

---

(1) *Les Frères Zemganno*, p. 129.
(2) *Journal*. Tome III, p. 10.

Après l'absence d'amour, ce manque de sentiment de la nature est un des traits les plus caractéristiques de la mentalité des Goncourt, un des plus révélateurs de leur esthétique.

Chaque séjour à Bar-sur-Seine est marqué dans les *Lettres de Jules* ou dans le *Journal*, de réflexions un peu amères : « La campagne est encore plus triste que ne doit l'être Paris, écrit Jules en 1848. La neige tombe sans cesser depuis deux jours, et champs, arbres, jardins, toits, tout est poudré à blanc : c'est du Louis XV, mais bien froid (1) ». A la campagne, leur seule distraction, dans leur jeunesse, est la lecture. « Vos amis, mon cher ami, sont dans un pays où la pluie est une distraction : c'est tout vous dire. Ils mènent une vie d'huîtres au soleil, lisant les « Liaisons dangereuses » en plein champs, — ce dont les champs sont bien étonnés, — digérant, fumant des pipes, qu'ils laissent éteindre, poursuivant sans guère s'essouffler des pensées qu'ils n'attrapent pas, pensant à ceux qui peut-être ne les oublient pas trop, — un peu à Paris et beaucoup à vous (2) ».

A d'autres moments, ils se laissent aller à un éloge ironique de la campagne : « Donc, nous voici ici (Bar-sur-Seine), ne trouvez-vous pas qu'il arrive un moment dans l'année, où l'on voudrait être légume et se planter pour reverdir ? Nous végétons à cœur joie. Nous mangeons, nous faisons des armes dans une grange, sur un bon sol battu, nous habitons presque sur l'eau, dans un bâteau. — voilà pour l'être physique. Pour l'être moral, je ne crois pas que nous ayons pensé à rien qui ressemble à une idée depuis quinze jours. Cela nous paraît, par instants, un métier héroïque, que de s'atteler à une plume. Mettez le soir un lansquenet de famille, et de loin en loin la lecture d'une page ou des « Liaisons », de Laclos, vous aurez toute notre vie (3) ».

Le fait de lire à la campagne, le livre le moins inspiré de la nature est bien caractéristique de leur tempérament, comme d'ailleurs leur goût pour ce psychologue indiscret et cruel : Cho-

(1) *Lettres de J. de Goncourt*, p. 7.
(2) *Lettres de J. de Goncourt*. p. 153.
(3) *Lettres de J. de Goncourt*, p. 156.

derlos de Laclos. Ils ont été pour ainsi dire les premiers de leur génération à découvrir les « Liaisons dangereuses ». Cet ouvrage, dont on avait beaucoup parlé lors de son apparition, était tombé dans l'oubli. A peine Stendhal, qui l'appréciait, arriva-t-il à en rappeler le nom. Les Goncourt, par instinct, le retrouvèrent, guidés qu'ils étaient par une secrète curiosité du XVIIIe siècle. A son tour, Laclos leur révéla la psychologie intime de ces délicieux personnages, et plus d'un passage de la *Femme au XVIIIme siècle* lui devra une partie de sa sincérité et de son charme.

Il est curieux, ici, de rapprocher les Goncourt de Stendhal, et de constater sur ces trois auteurs l'influence décisive de Laclos. A l'un comme aux autres, ce romancier inspira le goût de la psychologie, de l'analyse presque anatomique ; il leur communiqua parfois aussi quelqu'une de ses idées morales. Mais, à la différence de Stendhal, pour qui le décor tient peu de place, et à qui les grâces d'une civilisation demi-morte sont moins sensibles, les Goncourt aimèrent, chez Laclos, ce raffinement de manières délicatement cruelles et perverses, cette élégante et distinguée grisaille sur le fond de laquelle, seuls les yeux des psychologues voient se détacher nettement les âmes des personnages.

Ce goût commun pour Laclos ne serait pas d'ailleurs, si l'on en croit M. Bourget, le seul point de ressemblance qui existerait entre Beyle et les Goncourt : « Les frères de Goncourt, si différents d'ailleurs de Beyle, écrit l'auteur du « Disciple », lui ressemblent par ce paradoxe d'une imagination antidatée. En plein milieu du second Empire, ils étaient, l'un et l'autre, des hommes de lettres de 1880 (1) ».

Nous avons vu que, dans leur jeunesse, les Goncourt n'aimaient ni la campagne ni la nature. Le calme ne convenait pas à leur genre d'esprit. Il leur fallait la vie de Paris, la vie fiévreuse, agitée, la vie qui se dépense de toutes les manières : il leur fallait, pour leurs travaux futurs, observer des types qui n'existent que dans les agglomérations d'une certaine densité.

---

(1) BOURGET. *Ess. de Psych. contemporaine*, tome II, p. 138.

Ils ne pouvaient, pour ainsi dire, rien faire en dehors de l'atmosphère sursaturée d'électricité de la capitale. Ils étaient des Parisiens dans toute l'étendue du mot, et cette jeunesse passée volontairement à Paris déterminera et fixera leurs goûts esthétiques, leurs attraits et leurs répulsions, leurs amours et leurs haines littéraires. La théorie de Taine semble ici vérifiée : les Goncourt sont des produits du sol parisien où leur merveilleuse sensibilité ressentit les chocs et les ébranlements quotidiens qui la rendirent telle que nous la trouvons dans leurs œuvres.

Entre temps, ils avaient essayé du journalisme vers 1852, un de leurs cousins, Villedeuil, parent de cette demoiselle de Villedeuil, qu'ils devaient transformer en Varendeuil dans *Germinie Lacerteux*, venait de fonder un journal : *l'Eclair*, « avec l'ambition de conquérir de haulte lutte la renommée et la fortune. » Les bureaux en étaient installés rue d'Aumale et Villedeuil, aidé de ses deux cousins, en était le seul chroniqueur. Gavarni collaborait par l'envoi de dessins.

Mais bientôt l'actif Villedeuil trouvant qu'un journal hebdomadaire était une faible occupation, et ne s'alarmant pas du petit nombre des abonnés, voulut fonder un quotidien sur le modèle du *Charivari* et l'intitula : « *le Paris* ». Le Paris eut la gloire de compter parmi ses rédacteurs des écrivains déjà très arrivés : tels que Méry, Gozlan, Alphonse Karr, Xavier de Montépin, Banville et enfin les Goncourt qui publièrent dans ses feuilles, les articles réédités pour la plupart dans « *Pages retrouvées* ».

Un de leurs articles faillit même leur attirer de graves ennuis et ne réussit, heureusement pour eux, qu'à faire du bruit autour de leur nom. « Le voyage du n° 43 de la rue St-Georges (maison où ils habitaient), au n° 1 de la rue Laffitte » (bureau du journal), fut le premier scandale littéraire causé par les Goncourt. Nous ne raconterons par l'anecdote trop connue et nous nous bornerons à citer les vers de Tahureau, qui valurent aux reproducteurs les honneurs de la correctionnelle en compagnie de Karr :

« Croisant ses beaux membres nus
Sur son Adonis qu'elle baise
Son cou douillètement blanc
Mordille de trop grande aise (1) ».
(*Vénus*).

Grâce à Janin, on les acquitta, tout en leur conseillant officieusement d'abandonner le journalisme, ce qu'ils firent au bout de quelque temps, le 27 avril 1853. Un article sur Edouard Ourliac se termine par cet adieu au lecteur : « Sur ce, lecteur, adieu ! Voilà six mois que, tous les mercredis, nous te prenons le bras et causons avec toi. Un livre d'historiques biographies nous réclame tout entiers, et, au point où nous sommes ensemble, je ne vois pas raison à te cacher son titre, cela s'appellera, quand ce sera fini : *les Maîtresses de Louis XV*. Nous avons fait le premier article du journal *Paris*, nous n'en faisons pas le dernier. C'est tant mieux. Lecteur, si tu nous as écoutés tous les mercredis, merci. Si tu as baillé, pardonne-nous comme nous te pardonnons. »

Ce court essai de journalisme qu'ils tentèrent avant d'aborder des travaux plus sérieux ne fut pas sans influence sur leur formation esthétique. Il leur révéla les dessous de la presse, leur fit prendre en horreur la blague et l'ironie grossière qui sont la monnaie courante du journalisme et contribua, en leur permettant de les voir de plus près, de les mieux juger. Leur nature aristocratique réagit contre la vulgarité du milieu, se replia sur elle-même, comme froissée de l'indélicatesse ambiante et garda, dès lors, à l'égard de tout ce qui leur était étranger, cette hostilité distante qui les caractérise et qui leur a valu tant d'animosités sourdes ou déclarées. Mais le meilleur résultat de ce bref passage, à l'*Eclair* ou au *Paris*, fut leur liaison avec Gavarni, qui peut être considéré comme un de leurs principaux maîtres, sinon comme le principal. Nous devrons d'ailleurs revenir sur le rôle de Gavarni auprès des deux frères et sur la part qu'il prit à leur formation esthétique.

(1) *Journal*, tome Ier, page 35.

Dans les premières pages des *Hommes de Lettres*, ils ont rappelé les souvenirs de leur vie de journalistes; ils n'ont pas essayé de nous cacher tout le dégoût que leur a causé la jalousie impudente, le cynisme de leurs collègues, et surtout cet abus de la blague, stérile et dissolvante. « Le petit journal, disent-ils, abaissait le niveau intellectuel. Il abaissait le public. Il abaissait les Lettres elles-mêmes, en faisant du sourire de M. Prudhomme l'applaudissement du goût de la France! (1)»

Ils souhaitent la venue d'un journal qui soit jeune et qui ne s'occupe pas de faire avant tout de l'argent. Mais ce journal est irréalisable, ils s'en rendent compte les premiers. Mais si le journalisme a rendu les Goncourt pessimistes et peu indulgents à la presse, il les a aussi accoutumés à écrire facilement et à traiter tous les sujets. Il leur a fourni l'occasion de débuter comme critiques d'art et comme chroniqueurs de la vie parisienne. Comme critiques d'art, ils publièrent dans l'*Eclair* des articles sur le salon de 1852. Leurs expériences de peinture les servirent dans cette description à la fois vivante et artistique. Ils parlèrent de Pradier, de Barye, non plus comme des rédacteurs se bornant à un simple compte rendu et à une sèche analyse, mais comme des esthètes, et ce fut une nouveauté.

L'*Éclair* publiait la même année leur premier ouvrage d'observation sur la vie parisienne : *la Lorette*, un de ces livres de format minuscule in-32, appelés physiologies, qui eurent une grande vogue au commencement du second Empire. *La Lorette* est intéressante, parce qu'elle nous présente une suite de silhouettes burinées avec une vigueur singulière. Les auteurs commencent l'œuvre poursuivie plus tard dans *Germinie Lacerteux* et dans *la Fille Elisa*, flétrir le vice bas, montrer la cruauté cynique de créatures que plus tard on sera tenté d'idéaliser et de réhabiliter en littérature, suivant la voie tracée par Mürger et Dumas fils. Ce livre témoigne à la fois d'une prédisposition littéraire et d'une tendance morale, qui ne feront que se développer au cours de leur carrière d'écrivains.

---

(1) *Charles Demailly*, p. 25.

Ils sont attirés par la description des milieux inférieurs et cette attraction paraît surprenante. Il leur répugne de fréquenter la crapule vulgaire et cependant il leur est presque impossible de ne pas l'observer pour rendre l'impression douloureuse que ces êtres produisent sur des âmes sensibles et délicates. Cette impression, faut-il ajouter, ils devaient d'autant mieux la rendre qu'elle était chez eux plus sincère et qu'ils apportaient à cette reproduction leur talent déjà très aigu de physiologistes perçants. Quoi de plus pittoresque que ces réflexions sur l'idéal de l'amour vénal poursuivi par les différentes classes d'hommes :

« L'idéal de Monsieur Milord est une femme qui ait le nez relevé, qui joue du piano, et qui mange du pâté à la rhubarbe ».

« L'idéal du Monsieur de la marine marchande est une femme qui chante du de Sade en couplets, qui boive le bain de pied du petit verre, qui retienne le nom de son bâtiment et lève la jambe comme Brididi ».

« L'idéal de Monsieur le Prince russe est une femme qui sente le patchouly, ait étudié Jules Romain dans « l'Arétin » et se laisse battre ».

« Monsieur Tout-le-Monde se défend. Il ne s'indigne pas. La vénalité de l'amour, il la reconnaît en principe, la cherté de l'amour, il essaie d'y parer. S'il ne payait pas, il se croirait adoré. S'il paie peu, il se croit aimé. Un rabais l'illusionne.... L'idéal que rêve Monsieur Tout-le-Monde, c'est, quand il pose la main sur la poitrine de la créature, de sentir battre quelque chose sous sa main. Il n'a encore rien senti battre sous sa main (1) ».

Réflexions d'une ironie triste, on y perçoit la désillusion, une désillusion fataliste, qu'ils s'attacheront toute leur vie à exprimer selon la formule qu'ils en donnaient en 1855 : « Il reste à exprimer en littérature la mélancolie française contemporaine, une mélancolie non suicidante, non blasphématrice, non désespérée, mais la mélancolie humoristique ; une tristesse qui n'est pas sans douceur, et où rit un coin d'ironie. Les mélancolies d'Hamlet, de

(1) *La Lorette*, passim.

Lara, de Werther, de René même, sont des mélancolies de peuples plus septentrionaux que nous (1) ».

Exprimer cette mélancolie française, voilà leur tendance morale. Il s'y mêle une protestation tacite pour ainsi dire, contre le vice bas, une protestation qui s'avoue impuissante, mais qui se doit à elle-même de se montrer. S'ils dévoilent volontairement les dessous de la vie parisienne, c'est pour les flétrir dans l'esprit du lecteur offusqué, dégoûté ; ils ne vont pas jusqu'à croire au résultat heureux d'une telle entreprise. *La Lorette* est donc particulièrement intéressante, parce qu'elle est la première manifestation de cette tentative.

Il faut parler ici de celui qui l'a peut-être suggérée entièrement, plus probablement en partie à l'esprit des Goncourt, c'est-à-dire de Gavarni. La dédicace même de l'ouvrage l'indique : « A Gavarni. Un soir à Auteuil vous nous disiez : « Je hais la fille, parce que j'aime la femme. » A vous ce petit livre. Vous trouverez, dans ces quelques lignes, du cru, du brutal même : il est des plaies qu'on ne peut toucher qu'au fer chaud (2) ». Ils auraient pu ajouter qu'en touchant ces plaies au fer chaud, ils avaient été les premiers à souffrir.

Gavarni avait connu les Goncourt en qualité de collaborateur à *l'Eclair* et au *Paris*. Chaque semaine, il envoyait à l'un et à l'autre périodique quelque dessin. Chacun de ses crayons évoquait une silhouette caractéristique du temps. Il comprenait son époque, ce qu'elle avait de bon et de mauvais. Il la rendait dans des anecdotes « fusinées » d'une vérité extrême. Gavarni représentait, aux yeux de ses jeunes et nouveaux amis, le grand évocateur de la vie moderne, comme Chardin, Debacourt, Eisen, avaient été les évocateurs du siècle dernier. Les Goncourt furent d'abord étonnés, puis séduits par ces croquis qui donnaient une note si juste des types parisiens. Admirateurs de Paris, ils admirèrent son peintre, avec lequel ils se lièrent bientôt d'une amitié dont les liens ne devaient pas se desserrer avant la mort

(1) *Journal*, tome Ier, p. 97.
(2) Dédicace de *la Lorette*.

de Gavarni. Nous examinerons en détail l'influence de Gavarni sur les Goncourt, quand nous étudierons le rôle de leurs relations littéraires. Nous avons voulu la mentionner ici à cause de son importance prépondérante et de son action sur leurs premières œuvres.

Cette influence de Gavarni, *la Lorette* en est une preuve convaincante. Dans cette suite de portraits : la lorette, le loret, la bonne, le papa et la maman, sans oublier les messieurs de passage, on croit voir passer les silhouettes du dessinateur. La prose même a l'allure incisive et caricaturale. Elle découpe, elle creuse, elle accuse, telle une pointe sèche. Prenons au hasard quelques exemples : « La lorette vit le jour avec des gens qui ont une raie au milieu de la tête et l'esprit du journal du matin ; la nuit avec des gens qui n'ont plus de cheveux et l'esprit du journal du soir », et ailleurs : « Le loret n'apporte rien au pique-nique de l'amour : il vit de la desserte. Il paie sa pension bourgeoise, avec des cachets d'amour », et enfin « la bonne de la lorette est deux choses, confidente quand madame est chez elle, bouchon de paille, quand madame sort ».

Chacune de ces figurines est caractéristique ; elle est fine et vivante comme celles de Gavarni ; mais ce qui les différencie de celles du dessinateur, c'est une sorte de morbidesse, de sensibilité cachée, de personnalité douteuse, et qui se dissimule mal et un grand charme de pitié qui vient de leur nature et de leur tempérament : « cette nuit, écrit Jules dans *le Journal* vers 1854, ce fut comme un déshabillé d'âme. Elle me conta sa vie, mille choses tristes, sinistres, qu'elle coupait par un zut qui semblait boire des larmes... . Il m'apparut dans cette peau de voyou, je ne sais quelle petite figure attristée, songeuse, rêveuse, dessinée sur l'envers d'une affiche de théâtre. Après chaque étreinte amoureuse, son cœur faisait toc-toc, comme un coucou d'auberge de village, un bruit funèbre. C'était le plaisir sonnant la mort (1) ». Ce côté misérable et pitoyable qui existe presque toujours chez les dépravées et qui leur attire un peu de sympa-

1) *Journal*, tome Ier, p. 71.

thie, la sensibilité des Goncourt n'a pu se défendre de le percevoir et de le laisser entrevoir ; ils ont subi, dès leur jeunesse, le charme obsédant de toutes les créatures parisiennes, que semble torturer une misère chronique.

Aussi, lors de leur voyage en Italie, au début de 1856, ne furent-ils guère séduits, pas plus par l'aspect du pays que par celui de ses habitants. Chose étrange pour des gens de goût, ils ne l'ont ni compris, ni aimé. Voici quelques-unes de leurs impressions, à ce sujet, telles que Jules les envoyait à son ami Baschet : « Carissimo, Padoue, — une université où les Tisbé envoyaient leurs fils naturels devenir des Pics de la Mirandole ; Vérone — un décor de cirque, où M. Gobert va faire son entrée ; Mantoue, — une caserne dans un marais ; Parme — la Sainte-Hélène de Marie-Louise ; Modène, — un royaume dans un verre d'eau ; Bologne, — un tableau de Michelet. Nous avons laissé tout cela derrière nous, et nous voici depuis trois jours à Florence, une ville bête comme un camélia. Ah ! Venise, le chant si tendre des gondoliers, sur le cher Rialto, me sautille dans le cœur (1) ». Venise seule leur a laissé un profond souvenir : « Venise est Venise, une ville entre toutes les villes, écrit Jules. J'avais bien peur en descendant dans la gondole, omnibus du chemin de fer, — de ne trouver que le décor des opéras-comiques de Scribe, mais le diable m'emporte, c'est un vrai théâtre de Shakespeare (2) ».

Ce qui les séduit à Venise, c'est l'ambiance d'un luxe d'art légué par une civilisation intense, c'est aussi le libre laisser-aller de la vie dans une atmosphère poétique et raffinée. Et néanmoins, Venise n'a pas su les retenir longtemps, ni les ramener plus tard à elle, et leur voyage en Italie n'aura eu d'autre résultat que de leur faire apprécier encore davantage leur capitale. « Nous allons devant nous, dit encore Jules. Nous voyons des hommes, des femmes, des maisons, des palais, des églises, des mendiants, des tableaux, du soleil et des statues. Hélas !

(1) *Lettres de J. de Goncourt*, p. 104.
(2) *Lettres de J. de Goncourt*, p. 110.

mon ami, on voyage pour être revenu. Le ruisseau de la rue Saint-Georges est plus beau que le Tibre, et le trottoir de la rue Lepelletier est la meilleure des voies Appiennes (1) ».

Le fait que l'Italie n'a pas exercé d'influence sur eux est significatif. La littérature française de 1800 à 1855, devait être hantée par l'Italie. Que ce soit Lamartine, Georges Sand ou Musset, tous les romantiques se sont attardés à Naples ou à Venise, ils ont tous subi le charme de ce ciel toujours bleu, et à la suite de Stendhal, ils ont vu dans ces monuments du passé, la véritable patrie des lettrés et des artistes. Il est certain qu'en dehors de toute prédisposition naturelle et de tout engouement, une très forte éducation classique les amenait à respecter et à aimer l'Italie. Les Goncourt, au contraire, ignoraient tout de l'antiquité. A peine apprirent-ils à admirer la Renaissance. Leurs instincts, en outre, ne les portaient guère vers le passé. Si leur goût de bibeloterie les attire vers le joli un peu mignard du XVIIIe siècle, leur tempérament d'observateurs aigus était surtout séduit par le moderne.

Aussi est-il assez surprenant de les voir reprocher à Rousseau son incompréhension de Venise : « Le XIXe siècle, disent-ils, a opéré l'humanité de la cataracte. J.-J. Rousseau, le descriptif, a passé à Venise, sans être plus touché par la féerie du décor et la poésie du milieu, que s'il avait été secrétaire d'ambassade à Pontoise (2) ». Cette apparente contradiction peut néanmoins s'expliquer : les Goncourt, et c'est un des caractères essentiels de leur esthétique, ont été sensibles aux réalités extérieures ; ils ne sont pas des idéologues à la manière des philosophes du XVIIIe siècle ; mais, en revanche, ils ne sont pas sensibles à toute réalité, comme le seront les réalistes modernes ; une certaine réalité choisie peut seule attirer leur attention et la retenir, et c'est en quoi consiste leur profonde originalité.

Aussi n'est-il pas étonnant qu'ils n'aient pas compris toute l'Italie. Pour eux comme pour la génération comprise entre 1855

(1) *Lettres de J. de Goncourt*, p. 121.
(2) *Journal*, tome III, p. 104.

et 1880, l'Italie a fort peu compté en littérature, et lorsque les Goncourt parleront de Rome dans un de leurs romans, ce sera d'une Rome toute nouvelle et toute moderne.

Ce sera un des signes du naturalisme de s'intéresser infiniment plus aux trottoirs et aux arrière-boutiques de Paris, qu'aux ruines grandioses du Palatin ou aux églises de la Renaissance. Les Goncourt se sont sentis écrasés par tant de magnificences, éblouis par un excès de lumière. « Tout ce qui est beau en Italie, écrivent-ils, la femme, le ciel, le pays est crûment, brutalement, matériellement beau. La beauté de la femme, est la beauté d'un bel animal. L'horizon est solide. Le paysage est sans vapeur et sans rêve. L'au delà nuageux de toutes les choses du Nord, n'existe pas ici (1) ».

Ils ont préféré se retrouver dans l'atmosphère un peu grise de la Seine, dans cette pénombre qui leur permettait de mieux y voir, parmi des êtres dont ils comprenaient davantage les sentiments, et auxquels, faut-il ajouter, ils reconnaissaient un charme supérieur. Ils avoueront même plus tard, dans leur *Journal,* que « l'Italie finit par donner la nostalgie du ciel gris. La pluie, en revenant, semble une patrie... Paris encore une fois (2) ».

Paris, ils viennent d'en faire l'expérience, est décidément la ville qui convient le mieux à leur tempérament, par son climat, par ses habitants, et la campagne qu'ils préfèreront toute leur vie, ce sera la banlieue parisienne, pas trop éloignée des fortifications, où, le dimanche, les couples d'ouvriers en vacances vont cacher des sentiments aussi violents et plus intéressants à leurs yeux, que ceux des grandes amoureuses du XVIe siècle ou de l'antiquité.

Mais avant d'aborder le genre qui leur convient le mieux, ils vont essayer de l'histoire, et les deux ou trois années de travail acharné qu'ils consacreront à ces nouvelles études ne seront pas sans influer sur leur esthétique en général.

---

(1) *Journal,* tome III, p. 124.

(2) *Journal,* tome III, p. 128.

Quand ils s'étaient retirés du journalisme, ils avaient donné, pour raison, la préparation des *Maîtresses de Louis XV*. Cet ouvrage ne fut cependant pas le premier ouvrage historique qu'ils publièrent à cette époque. De 1853 à 1856, ils écrivirent leurs deux œuvres les plus étendues en ce genre, si l'on excepte *l'Art au XVIIIe siècle*, *l'Histoire de la société française sous la Révolution*, et *l'Histoire de la société française sous le Directoire*.

L'idée leur était venue, après le succès de *la Lorette*, de lui faire un pendant et d'écrire dans le même format minuscule une *Histoire du Plaisir sous la Terreur*. Cette œuvre, qui devait avoir à peine, à l'origine, l'importance d'une plaquette, grossit peu à peu, grâce à leurs recherches et aux documents nombreux qu'ils amassèrent, et devint un livre très important, qu'ils furent obligés de dédoubler.

Ils y travaillèrent avec acharnement, vendant leurs habits pour s'empêcher de sortir le soir, abandonnant femmes, amis, distractions de toutes sortes, passant la journée entière à fouiller dans de vieux papiers empruntés à des collectionneurs.

Grâce à cet opiniâtre et pénible labeur, ils réussirent à composer deux œuvres infiniment intéressantes. Jusque-là, on n'avait fait de la Révolution que des histoires déclamatoires, telles que celles de Michelet et de Louis-Blanc, ou, fort abstraites, comme celle de Mignet. Le mérite des Goncourt fut de reconstituer, grâce aux documents dont ils firent usage, les mœurs d'une époque, en les replaçant dans leur véritable cadre, et cela sans parti-pris, avec une impartialité voulue et presque toujours atteinte. Comme l'écrit M. Delzant, *l'Histoire de la société française sous la Révolution* « est surtout un procès-verbal d'inventaire, merveilleusement renseigné et précis, l'accumulation d'une suite innombrable de menus faits, et de choses vues qui donnent la sensation d'un panorama mouvant et produiraient à la longue un peu de vertige (1) ».

Les études historiques ont eu plusieurs résultats pour les Gon-

(1) DELZANT. *Les Goncourt*. p. 50.

court. Elles les ont habitués à la recherche du document précis, elles ont fortifié en eux le goût du détail petit et caractéristique. Elles leur ont facilité le travail parmi des papiers à peine lisibles. Elles leur ont appris à profiter de tout, même des choses les plus insignifiantes en apparence, parfois les plus significatives d'une réalité, à l'examen. Les études historiques leur ont fait mieux connaître et, par suite, aimer davantage le XVIIIe siècle, qui, désormais, entre tous les siècles passés, restera leur époque de prédilection.

Elles leur ont appris enfin à accumuler, autour d'un fait, une documentation solide, nombreuse en fiches, et, lorsqu'au lieu du passé, ils s'occuperont du moderne, ils n'emploieront pas d'autres procédés de composition. Ces deux ou trois années, consacrées exclusivement aux travaux historiques, façonnèrent à tel point leur mentalité que lorsqu'ils reviendront à leur genre préféré, c'est-à-dire au roman, ils garderont la tournure d'esprit et les habitudes de l'historien.

Mais quelqu'importante que soit leur œuvre historique, et bien qu'à diverses époques de leur vie, ils aient été tentés d'y revenir et qu'ils y soient revenus, jamais ils ne s'y adonnèrent désormais longtemps. Ils étaient trop épris de leur époque, ils étaient trop modernes dans toute la force du terme pour ne pas aspirer à représenter en littérature la vie d'une fin de siècle qu'ils aimaient et comprenaient.

« Que nous parlez-vous de travailler sur du néant, dans votre lettre », écrivaient-ils à Flaubert. « Le vrai néant, mon cher ami (c'est Jules qui parle), c'est peut-être l'histoire, parce que c'est la mort... Au fond, à la longue, dans l'autopsie du passé, l'imagination prend froid, ainsi que sous un air de cave. Il y a autour de ces mémoires, qu'on désemmaillotte, comme une odeur de momies embaumées dans de la poudre à la maréchale... Aussi avons-nous hâte de revenir à l'air, au jour, à la vie, — au roman qui est la seule histoire vraie, après tout (1) ».

Mais en revenant au roman, en composant même ce *Charles*

(1) *Lettres de J. de Goncourt*, p. 157.

Demailly qui semble ne contenir qu'en germe les éléments et les qualités de leurs romans futurs, ils rapporteront des connaissances précieuses d'art et d'ameublement acquises au cours de leurs recherches historiques. Ils rapporteront ce goût de l'autopsie, qu'ils n'exerceront plus cette fois sur le passé, mais sur le présent le plus saignant, en véritables vivisecteurs.

CHAPITRE II

Examen des influences particulières qui ont contribué à la formation esthétique des Goncourt

Nous avons examiné jusqu'ici l'élaboration de la pensée des Goncourt et le développement progressif de leurs instincts pendant leur jeunesse. Avant d'aborder l'étude de leur tempérament, qui est bien, selon nous, l'explication suprême de leur esthétique, nous devons retenir les influences particulières telles que celles des amis, et qui trouveraient difficilement place dans l'exposé chronologique qui précède

Ce qu'on peut affirmer dès l'abord, c'est qu'elles furent nombreuses et variées et qu'il est malaisé de les démêler. Les Goncourt sont arrivés à une époque troublée entre toutes. Le romantisme se mourait peu à peu, le naturalisme n'avait pas encore opéré son avènement. Chaque écrivain voulait fonder une école. En politique, les coups d'Etat se suivaient ; en religion, la foi la plus intense semblait succéder au Voltérianisme le moins dissimulé ; en sociologie, les théories les plus contradictoires trouvaient des adeptes.

Il en résultait une profonde incertitude dans les esprits, une sorte d'inquiétude, de malaise inhérent au scepticisme. Mais, d'autre part, la liberté la plus grande était laissée à chacun

pour le choix de ses opinions. L'affluence des doctrines permettait de ne s'attacher à aucune, et de se laisser attirer par celle qui convenait le mieux à chacun. Au moment où les Goncourt allaient faire leur entrée dans le monde des lettres, il y régnait une anarchie à peu près semblable à celle dont ils parlent à propos de Fragonard (1).

Les Goncourt devaient être aussi des décadents libres, charmants, prodigieux, « des aventuriers de la ligne et de la couleur (2) » ; s'ils ont été tels, c'est assurément surtout grâce à leur tempérament, à leur sensitivité, à leur originalité propre, mais c'est aussi un peu à cause de la variété des influences qui, en ce temps d'anarchie littéraire et artistique, se sont exercées sur leur sensibilité.

Parmi ces influences, on peut distinguer, très arbitrairement d'ailleurs, deux principaux groupes : les influences littéraires et artistiques si étroitement liées qu'on ne peut les séparer, et les influences sociales.

Les premières, qui doivent être considérées comme les plus importantes, sont multiples. Elles se sont exercées surtout par les lectures commencées dès le collège et continuées pendant longtemps, par les visites de musées, de collections, par la bibeloterie et enfin par la fréquentation de milieux littéraires, et par des conversations quotidiennes avec les hommes les plus en vue de leur époque. C'est plutôt par cette seconde éducation que par celle du collège, qu'ils se trouvèrent orientés vers un idéal esthétique déterminé, de même que ce fut cette seconde éducation qui décida de leur vocation, bien que de bonnes études les eussent préparés tout naturellement au métier des lettres.

Quelle part tout d'abord l'antiquité a-t-elle pu avoir dans la formation de leur pensée ? La plupart des auteurs du XVIe et du XVIIe siècle, pour ne pas dire tous, en sont imprégnés, pénétrés et c'est à peine s'ils se retiennent du plaisir d'écrire en grec ou en latin. Les Goncourt, au contraire, ont aussi peu que

(1) *Journal*, tome I, p. 201.
(2) *Journal*, tome I, p. 291.

possible subi l'influence de l'antiquité, ce qui les distingue de Flaubert. Ils ne l'ont pas ignorée néanmoins, car il leur arrive de parler d'Homère ou de Juvénal, presqu'en connaisseurs, mais c'est le plus souvent pour les dénigrer, le premier surtout: « Votre Homère, écrit Edmond, ne peint que les souffrances physiques. Peindre les souffrances morales, c'est autrement malaisé... Et voulez-vous que je vous dise : le moindre roman psychologique me touche plus que tout votre Homère... Oui, je lis avec plus de plaisir « Adolphe » que l' « Iliade » (1); et un peu plus loin : « Sur le souvenir de Solférino du médecin suisse, Dunand. Ces pages me transportent d'émotion. Du sublime touchant à fond la fibre. C'est plus beau qu'Homère, que la Retraite des Dix mille (2) ». Quand ils veulent flétrir l'esprit bourgeois des dîneurs de Magny, ils ne trouvent rien de mieux, que de les traiter de serviteurs d'Homère. Ce nom d'Homère deviendra pour eux le symbole de l'esprit routinier, aux admirations convenues, incapables de discuter et de raisonner son opinion. Goûter Homère, pour les Goncourt, est une preuve de prud'hommie, c'est-à-dire du défaut qu'ils ont le plus en horreur.

Il semble même que ce dégoût qu'ils ont d'Homère, dégoût un peu arbitraire parce qu'ils n'ont jamais pu l'étudier à fond, ait rejailli sur l'antiquité tout entière. Ils la considéraient volontiers dans son œuvre littéraire surtout, comme un pensum imposé aux écoliers, pour les habituer au travail ennuyeux et exercer leur patience.

« L'antiquité, écrivent-ils dans *Idées et Sensations*, a peut-être été faite pour être le pain des professeurs (3) ». C'est que l'enseignement qu'on leur en donna leur parut suranné et mort. A l'époque de leur première éducation, les études classiques subissaient en effet une crise. Entre le premier Empire, d'une part, et la fin du XVIIIe siècle, se place une période où l'on ne

(1) *Journal*, tome II, p. 112.
(2) *Journal*, tome II, p. 121.
(3) *Idées et Sensations*, p. 198.

continuait à apprendre les langues anciennes que par tradition et presque par convention.

Il est naturel, dès lors, que des esprits à tendances modernistes et novatrices, tels que les Goncourt, se soient insurgés contre un enseignement qui avait pour eux un vice radical, celui d'être vide de signification et usé. Les anciens, en outre, leur apparaissaient comme trop différents d'eux, pour qu'ils pussent prendre à leur étude, un intérêt quelconque, car on ne s'intéresse qu'à son image retrouvée chez les autres. Pour les Goncourt, ce seront quelques écrivains, quelques artistes du XVIIIme siècle qui joueront auprès d'eux ce rôle de semblables d'un autre âge. Les auteurs qu'ils semblent avoir approfondis, tels qu'Aristophane, ont choqué leur délicatesse par la grossièreté de leur langage, et sans regarder davantage, les Goncourt ont nié le charme de l'Atticisme. « C'est une drôle de chose, — et personne ne l'a remarqué, — que le grand monument littéraire de l'atticisme, des élégantes mœurs, du délicat esprit d'Athènes, Aristophane enfin, soit le plus gros monument scatologique de la littérature de tous les peuples. La m..... est le gros sel, et la m..... y semble le dieu du Rire. Qu'on me parle du goût raffiné des spectateurs des Nuées, de Lysistrata, des Grenouilles, allons donc! La délicatesse d'esprit est une corruption longue, longue à acquérir, et que ne possèdent jamais les peuples jeunes. Ce ne sont que les peuples auxquels ne suffisent plus les sièges de fer et les bains de marbre, les peuples au corps douillet et lassé, les peuples mélancolieux et anémiés, les peuples attaqués de ces maladies de vieillesse, qui viennent aux arbres fruitiers qui ont trop porté (1) ».

Les Goncourt ont donné, dans un aveu très sincère, la raison pour laquelle, ils n'ont ni aimé, ni compris la littérature grecque et latine : elle était encore trop jeune, trop près de la nature primitive et sauvage, pas assez névrosée, pas assez frémissante pour leur plaire. Il y circule une sève encore trop verte, trop crue qui exclut la sensitivité ténue des nuances, et cette sensiti-

(1) *Journal*, tome Ier, p. 239.

vité ne peut s'acquérir que dans l'atmosphère impure d'une civilisation vieillissante.

Aussi le seul auteur ancien qui ait trouvé grâce devant eux est-il un décadent, un moderne dans son genre : c'est Lucien : « La plus étonnante modernité, étonne et charme dans Lucien, écrivent-ils. Le grec de la fin de la Grèce et du crépuscule de l'Olympe, est votre contemporain par l'âme et l'esprit. Son ironie d'Athènes commence « la blague de Paris ». Ses « dialogues des courtisanes » semblent nos tableaux de mœurs, son dilettantisme d'art et de scepticisme se retrouve dans la pensée d'aujourd'hui. La Thessalie de Smarra, la patrie nouvelle du fantastique, s'ouvre devant son âme. Son style même a l'accent du nôtre. Le boulevard pourrait entendre les voix qu'il fait parler sous la Lesché ! Un écho de son rire rit encore, sur nos tréteaux, contre le ciel des dieux... Lucien ! en le lisant, il me semble lire le grand-père de Henri Heine : des mots du grec reviennent dans l'allemand, et tous deux ont vu des femmes aux yeux de violettes (1) ».

Ce qui leur plait chez Lucien, à part son modernisme, c'est qu'il « blague » continuellement l'antiquité, et qu'il la rabaisse de parti pris au niveau des intelligences contemporaines. Ils se sentent plus semblables d'âme et de mentalité à ce sceptique souriant et doucement mélancolique, vivant d'impressions fugitives, qu'à ces grands génies qui ont l'apparence de statues de marbre, fermées aux sensations du monde.

C'est aussi ce caractère de froideur et d'immobilité qui leur a rendu l'art antique incompréhensible. Ils se trouvent comme écrasés par ces colosses. Pourtant ils en ont senti le charme, et ils ont été presque surpris par cette beauté qui s'imposait à eux. *Madame Gervaisais* nous donne, sur ce point, une opinion qui paraît être l'opinion propre des Goncourt. « La femme d'un goût d'art supérieur au goût de son sexe, s'élevait à l'intelligence, à la jouissance de ce Beau absolu ; le Beau de la statuaire antique. Son admiration se passionnait pour la perfection de ces images humaines, où le ciseau de l'artiste lui paraissait

(1) *Journal*, tome Ier, p. 262.

avoir dépassé le génie de l'homme. Elle demeurait en contemplation devant ces effigies de dieux et de déesses, matérielles et sacrées, les Isis sereines et pacifiques, les Junons superbes, altières et viriles, les Minerves imposantes, portant la majesté dans le pan de leur robe, les Vénus à la peau de marbre, polies et caressées comme par le baiser d'amour des siècles, le pêle-mêle des Immortelles de l'Olympe et des Impératrices de l'Empire (1) ».

« Cette passion du Beau païen, ce dernier refuge de cette âme inquiète et tourmentée, cette admiration sincère de la Rome antique, qui était arrivée à lui cacher la Rome catholique, avec la haie de ses statues et de ses images pétrifiées, Madame Gervaisais la sentait en elle peu à peu s'atténuer, s'effacer, et tout à coup, par une évolution de ses idées, se retournait contre ses admirations de la veille. C'est art ne lui paraissait plus qu'une représentation de la force, de la santé, du Beau physique : elle y découvrait une sensuelle froideur, elle n'y apercevait que le corps tout seul. Sous l'exécution, sous le miracle de l'outil, elle commençait à ne voir que la réalisation d'un idéal tout matériel. Dans la beauté parfaite des chefs-d'œuvre, elle ne voyait plus qu'une beauté immobile, insensibilisée, inexpressive, presque inhumaine, ou encore une beauté faunesque animée de la joie ivre, capricante et malfaisante du premier âge champêtre et bestial de l'homme primitif (2) ». Ainsi donc les Goncourt ont d'abord admiré le Beau antique, admiration moitié de commande, moitié sincère; mais peu à peu, en face de ces œuvres qui ne s'attachaient qu'à la reproduction de la force physique, saine et calme, ils ont compris qu'ils n'étaient pas émus, et que l'expression de ces physionomies était à la fois trop matérielle, trop simple et trop surhumaine pour les toucher.

Dans *Manette Salomon*, Garnotelle, nouvellement arrivé à Rome, écrit à Anatole : « Je te dirai qu'il y a ici un beau, auque

(1) *Madame Gervaisais*, p. 145.
(2) *Madame Gervaisais*, p. 148.

on sent qu'on ne peut atteindre tout de suite, et qui vous écrase. C'est l'impression générale, à ce qu'on me dit, ce qui me console un peu. Il me semble que je n'aie pas encore les yeux ouverts. Je suis dans le demi-jour de la première année. Il paraît qu'ici, on est illuminé subitement. Un beau jour on voit (1) ». Eh bien, les Goncourt, eux, ne virent jamais. Ils furent toujours un peu écrasés par la grandeur de l'art antique, qu'ils n'arrivèrent point à comprendre; et, par suite, on peut affirmer que l'antiquité n'a pas eu de part dans leur formation esthétique. Ils n'ont pas cependant poussé le dédain de l'antiquité jusqu'à partager l'avis de l'Anatole de *Manette*, qui ne voyait dans Rome que « la capitale de la considération de l'Art, un lieu ennoblissant et supérieurement distingué qui était un peu pour lui, comme le Faubourg Saint-Germain pour un voyou (2) ». Ils ont admiré Rome et l'antiquité; mais la beauté de cet art et de cette ville était trop absolue pour les séduire et leur laisser une impression tenace.

Si la littérature et l'art grec apparaissent aux Goncourt comme les produits d'une civilisation trop jeune, à plus forte raison la littérature et l'art du moyen âge leur apparaîtront-ils comme les produits d'une civilisation primitive et barbare. Il faut d'ailleurs avouer qu'ils ne se sont guère attardés à les étudier et qu'ils n'ont ressenti aucune émotion à la contemplation du gothique. La seule idée que cet art évoque chez eux est une comparaison grotesque. Ils prétendent que le gothique s'inspire constamment de l'image des fœtus, que ses figurines ont sans cesse la position du fœtus, ce qui les rapproche du reste des figurines japonaises inspirées des êtres embryonnaires.

La mentalité du moyen âge, toute faite de foi et d'enthousiasme sincères, se manifestant souvent par de naïves brutalités ne devait guère leur convenir. Ils considéreront cette époque comme une période de transition fatalement amenée par la décadence de l'antiquité. Elle les fait seulement songer à la révolution sociale appelée par la vieillesse du monde moderne.

---

(1) *Manette Salomon*, p. 83.
(2) *Manette Salomon*, p. 56.

Et cependant, ils admirent les actes et les sentiments chevaleresques, presque d'instinct, par atavisme; mais encore une fois, le moyen âge n'est pas un âge qu'ils puissent aimer, à cause de sa naïveté et de sa barbarie. La Renaissance aurait dû les séduire précisément par son extrême civilisation et la richesse de son art. Ils ont connu cet art, au reste, par leurs voyages en Italie, et ils en ont parlé dans plusieurs de leurs œuvres, dans *Madame Gervaisais* notamment. Ils savent en reconnaître les mérites, comme ils ont reconnu ceux de l'art antique, du moins en ce qui concerne les œuvres d'art proprement dites, car pour la littérature du XVIe siècle, ils semblent n'en avoir jamais eu que des notions superficielles, assez vite oubliées.

Ils apprécient le dessin italien de la Renaissance, tel qu'on le rencontre chez Raphaël, où chez Léonard de Vinci, chez le second surtout, car l'esthétique du premier était trop opposée à celle des Goncourt pour ne pas éveiller chez eux une invincible antipathie : « Raphaël, écrivent-ils, a créé le type classique de la Vierge, par la perfection de la beauté vulgaire, par le contraire absolu de la beauté que le Vinci chercha dans l'exquisité du type et la rareté de l'expression. Il lui a attribué un caractère de sérénité toute humaine, une espèce de beauté ronde, une santé presque junonienne. Ses vierges sont des mères mûres et bien portantes, des épouses de saint Joseph. Ce qu'elles réalisent, c'est le programme que le gros public des fidèles se fait de la Mère de Dieu. Par là, elles resteront éternellement populaires : elles demeureront de la Vierge catholique, la représentation la plus claire, la plus générale, la plus accessible, la plus bourgeoisement hiératique, la mieux appropriée au goût d'art de la piété. La « Vierge à la chaise » sera toujours l'Académie de la divinité de la femme (1) ».

Il est facile de voir l'ironie percer sous l'éloge. Raphaël est trop matériel, trop élève des antiques, trop régulier pour plaire aux Goncourt. Il lui manque cette flamme spirituelle, cette inten-

(1) *Journal*, tome Ier, p. 228.

sité d'ardeur, cette distinction aristocratique qui divinise les figures de Vinci, et leur enlève leur caractère d'humanité banale.

Et, néanmoins, ils n'ont pas trop médit de la Renaissance. Ils l'ont considérée comme une époque à laquelle la beauté des formes était bien interprétée ; ils ont rapproché les sculpteurs et les peintres du XVme siècle de leurs prédécesseurs grecs et latins, en leur reconnaissant un certain charme original qui leur donnait une élégance de facture singulière. « Il dessina, disent-ils dans *Manette Salomon*, d'après ce corps de Waill, le corps d'un éphèbe florentin, le torse ciselé, les pectoraux accusés sur l'adolescence de la poitrine, les jambes fines et montrant la souple élégance, la longueur filante d'un dessin italien du XVIme siècle, des formes de cire sur des muscles d'acier (1) ». On sent dans ce passage qu'il furent sensibles à cette beauté robuste sous une apparence de gracile élégance qui distingue les êtres et les œuvres d'art de cette époque et dont le « Persée » de Benvenuto Cellini, est une des plus délicieuses incarnations.

Aussi, ne faut-il voir qu'une boutade dans ces lignes du *Journal*, où ils blaguent de parti-pris tous les chefs-d'œuvres anciens. « Au Musée du Louvre, tous les chefs-d'œuvres anciens, où les critiques voient du soleil, de la chair illuminée de lumière, m'ont paru bien tristes, bien blafards, bien noirs et d'un artifice d'art bien surfait. Cette humanité peinte me semblait une figuration d'hommes et de femmes ayant la jaunisse dans la demi-nuit d'une cave (2) ».

On trouve, en effet, dans le même *Journal*, un éloge qui paraît plus de sang-froid et plus sincère de certains artistes de la Renaissance ou plutôt de la fin de la Renaissance : « Pour moi, écrit l'un des deux frères, le plus étonnant trompe l'œil de la vie sur les figures, le plus merveilleux morceau de peinture, le plus beau tableau de la terre : c'est le tableau des « Quatre syndics », de Rembrandt. La toile que je préfère ensuite est le « Martyre de saint Marc », du Tintoret. Je dois dire que je ne connais pas les

(1) *Manette Salomon*, p. 31.
(2) *Journal*, tome VII, p. 155.

Vélasquez de Madrid, que je ne connais pas les fameuses « Ouvrières en tapisserie » (1) ».

Les Goncourt ont été les premiers à subir jusqu'à l'obsession le charme un peu subtil, un peu déconcertant de Rembrandt, le peintre le plus intéressant peut-être du XVIIe siècle. A maintes pages du *Journal*, ce nom revient sous leur plume, soit à propos d'une tournée en Allemagne, soit à propos d'un voyage en Hollande. « Au musée de Cassel, des Rembrandt presque ignorés. Entre autres une merveilleuse bénédiction de Jacob ; un rêve de lumière blonde. Ce sont des légèretés de peinture à la colle, des transparences d'aquarelle, une touche voltigeante et pareille à un rayon de soleil sur de l'écaille, toutes les couleurs qu'aime Rembrandt, jusqu'à celles qu'il tire de la fermentation et de la moisissure des choses, ainsi que des fleurs de pourriture et des phosphorescences de corruption. Le jour est biblique. Les trois lumières dégradées, la pénombre entourant le vieillard, la douce lumière du ménage, le rayonnement des enfants, semblent l'admirable image de la famille : soir, midi, aube. Le passé dans l'ombre bénissant, par-dessus le présent éclairé, l'avenir éblouissant (2) ».

Ce qui les séduit, chez Rembrandt, c'est l'immatérialité dans laquelle nagent ses personnages ; c'est cette teinte blonde qui enveloppe les figures d'une atmosphère lumineuse comme une auréole, et c'est surtout sa science de la couleur, ou plutôt de la corruption de la couleur. Ils voient chez Rembrandt un être en communauté d'âme avec la leur, presque un civilisé, un contemporain épris du sens de la vie et isolé parmi tous les artistes de son époque.

Shakespeare, pour la même raison, est une figure qui les a non pas charmés mais intrigués, et dont ils se souviennent volontiers. Ils l'évoquent dans le décor de Venise, ils songent à Othello en visitant la ville flottante, ils songent à un personnage de « Ce que vous voudrez », en contemplant la « Ronde de Nuit ».

---

(1) *Journal*, tome Ier, p. 382.
(2) *Journal*, tome Ier, p. 335.

Mais il faut se hâter de dire que Shakespeare n'a presque pas eu d'influence sur leur formation esthétique, trait qui les distingue des romantiques. Ils prennent, d'ailleurs, le soin de nous en assurer. « Oui, j'ose le dire, écrit Edmond, je n'admire que les modernes. Et, envoyant promener mon éducation littéraire, je trouve Balzac plus homme de génie que Shakespeare, et je déclare que son baron Hulot produit sur mon imagination un effet plus intense que le scandinave Hamlet (1) ».

Cette admiration refusée au grand-père des romantiques, l'accorderont-ils aux classiques du XVIIe siècle et se laisseront-ils diriger davantage par ces maîtres de la littérature française ? Il suffit de connaître leur tempérament pour répondre d'ores et déjà négativement.

Ils jugent la littérature du XVIIe siècle trop froide, trop régulière, et parfois aussi trop bourgeoise, surtout vers la fin. Point commun avec Stendhal, ils ne sont pas touchés par les beautés de la tragédie. Ces personnages, royaux pour la plupart et de sentiments royaux, ne les émeuvent pas comme les simples humains, et, d'autre part, les héros des comédies de Molière leur semblent par trop encrassés de matière pour mériter leur intérêt.

A l'égard de Racine, on sent qu'ils ne sont pas très loin de partager l'avis de Gautier (2), déclarant assez irrévérencieusement que Racine faisait des vers comme un porc. Sur Molière, ils s'expriment plus explicitement. « C'est un grand événement de la bourgeoisie que Molière, une solennelle déclaration de l'âme du tiers-état », écrivent-ils. « J'y vois, dit l'un des deux frères, l'inauguration du bon sens et de la raison pratique, la fin de toute chevalerie et de toute haute poésie en toutes choses. La femme, l'amour, toutes les folies nobles, galantes, y sont ramenées à la mesure étroite du ménage et de la dot. Tout ce qui est élan et de premier mouvement y est averti et corrigé.

---

(1) *Journal*, tome VII, p. 31.
(2) *Journal*, tome II, p. 125.

Corneille est le dernier héraut de la noblesse. Molière est le premier poète des bourgeois (1) ».

Une telle constatation tourne en critique pour des esprits aussi ennemis du bourgeois, et Corneille opposé à Molière leur est presque sympathique, parce qu'il exprime des sentiments plus nobles. Ils ont le tort, par contre, de ne voir en Corneille, comme en Racine, que de remanieurs de pièces déjà écrites : « Au fond, dit Edmond, Racine et Corneille n'ont jamais été que des arrangeurs en vers de pièces grecques, latines, espagnoles. Par eux-mêmes, ils n'ont rien trouvé, rien inventé, rien créé (2) ».

A Corneille, à Racine, à Molière surtout, ils préfèreront La Bruyère, ratifiant ainsi l'avis de l'abbé Trublet (3), le plus fin critique du XVIIIe siècle suivant eux. Dans un autre passage du *Journal*, après avoir dénigré Joubert, ils s'écrient : « Ah ! La Bruyère, La Bruyère ! il n'y a que vous ! (4) ». Ce qui les attire chez l'auteur des « Caractères », c'est la vie et l'originalité délicate, qu'il met dans chacun de ses portraits, c'est la vigueur spirituelle et neuve de sa phrase déjà digne du XVIIIe siècle, c'est le rendu pittoresque des sentiments et la sobriété des images. Ils reconnaîtront les mêmes qualités à Saint-Simon. Cet historien des mœurs du grand siècle les intéressera toujours, et même il n'est pas douteux qu'il ait exercé une influence sur leur propre conception de l'histoire. Mais leur admiration pour Saint-Simon ne va pas cependant sans réserve. Dans Saint-Simon, écrivent-ils, à la peinture, à l'admirable peinture des gens, manque malheureusement la peinture des choses (5) ». Et ce reproche, ils le feront non seulement à Saint-Simon, mais encore aux littérateurs du XVIIIe siècle, sans exception. Il en est cependant parmi ceux-ci, qui leur sont singulièrement chers et qu'ils ne dédaignent pas de regarder comme des maîtres.

---

(1) *Journal*, tome Ier, p. 315.
(2) *Journal*, tome VI, p. 158.
(3) *Journal*, tome II, p. 16.
(4) *Journal*, tome Ier, p. 393.
(5) *Journal*, tome VI, p. 271.

Par goût, autant que par hasard, les Goncourt avaient été attirés, dans leur jeunesse, vers certains livres du XVIIIme siècle ; leur instinct de psychologues précoces se trouva charmé par la pénétration de l'analyse. Nouveau point commun avec Stendhal, les Goncourt ont lu, avec enthousiasme, de bonne heure les « Liaisons dangereuses ». Nous avons noté déjà les lettres où ils en parlent (1). Il ne faudrait pas en conclure qu'ils aient reçu l'influence directe de Laclos. Les héros des « Liaisons » ne leur plaisaient guère, leur déplaisaient même et l'intrigue leur en paraissait un peu trop sèche. Ils ont aimé néanmoins, dans Laclos, un précurseur des romanciers réalistes, soucieux d'exactitude et pourchasseur de documents psychologiques.

« Le machiavélisme entre dans la galanterie, disent-ils ; il la domine et la gouverne. C'est l'heure où Laclos écrit d'après nature ses « Liaisons dangereuses », ce livre admirable et exécrable qui est à la morale amoureuse de la France du XVIIIme siècle ce qu'est le « traité du Prince » à la morale politique de l'Italie du XVIme (2) ».

Les « Liaisons dangereuses » ont donc valu à leurs yeux comme un document précieux sur les mœurs et les idées du temps, mais aussi comme un livre de procédés presque modernes et comme le premier des romans réalistes.

C'est ce même caractère de réalisme moderne qui leur fit considérer Diderot comme un aïeul ou plutôt comme un frère. « Relu le « Neveu de Rameau », écrivent-ils. Quel homme, Diderot ! Quel fleuve ! comme dit Mercier. Et Voltaire est immortel, et Diderot n'est que célèbre. Pourquoi ? Voltaire a enterré le poème épique, le conte, le petit vers, la tragédie. Diderot a inauguré le roman moderne, le drame et la critique d'art. L'un est le dernier esprit de l'ancienne France, l'autre est le premier génie de la France nouvelle (3). Et l'année même de sa mort, Edmond ratifie ce jugement de sa jeunesse, quand il dit : « De tous les

(1) *Lettres de J. de Goncourt*, p. 153 et 156.
(2) *La Femme au XVIIIme siècle*, p. 170.
(3) *Journal*, tome Ier, p. 234.

livres du passé, le « Neveu de Rameau » est le livre le plus moderne, le livre semblant écrit par une cervelle et une plume d'aujourd'hui (1) ».

Il ne semble donc pas douteux, que Diderot et particulièrement le « Neveu de Rameau » aient exercé un singulier prestige sur l'esprit des Goncourt. C'est l'auteur et le livre du XVIIIme siècle qu'ils ont préféré. Comme Diderot, ils seront des romanciers modernes ; comme lui, ils essaieront du théâtre ; comme lui, ils s'adonneront à la critique d'art ; et même comme lui, ils réussiront à la fois dans le roman et dans la critique d'art et ils manqueront des qualités indispensables à la scène. Ils lui emprunteront même quelques procédés d'analyse, comme ils en emprunteront à un autre romancier contemporain de Diderot, Restif de la Bretonne.

Seul parmi les écrivains du XVIIIme, Voltaire leur a déplu souverainement. «..... Et la bataille est autour de Voltaire », racontent-ils à propos d'un dîner chez Magny. Et tous deux, en parlant de l'écrivain, et en ne tenant pas compte de son influence sociale et politique, « nous contestons sa valeur littéraire, nous osons rapporter l'opinion de l'abbé Trublet le définissant « la perfection de la médiocrité », nous ne lui reconnaissons que la valeur d'un vulgarisateur, d'un journaliste, rien de plus, joint à de l'esprit, si vous voulez, mais de l'esprit pas d'une plus haute volée que celui qu'avaient toutes les vieilles femmes spirituelles du temps ».

Et ils ajoutent : « Que valent ces 80 volumes auprès d'un « Neveu de Rameau », auprès de « Ceci n'est pas un conte », — ce roman et cette nouvelle, qui portent, dans leurs flancs, tous les romans et toutes les nouvelles du XIXme siècle (2) ».

C'est que Voltaire leur apparait comme un retardataire venu au XVIIIme siècle pour achever d'enterrer la littérature du XVIIme, et c'est à dessein qu'ils l'ont rapproché de La Fontaine et opposé à Diderot, « le précurseur de l'ère nouvelle, le grand-père

(1) *Journal*, tome IX, p. 368.
(2) *Journal*, tome II, p. 103.

de tous les romanciers réalistes modernes, qui a commencé d'opérer l'humanité de la cataracte », opération qui ne pourra s'achever que par la venue du XIXme siècle et l'avènement du romantisme.

Nous avons déjà parlé au début de ce travail du jugement qu'ils portent sur J.-J. Rousseau, coupable de ne pas avoir été sensible à la féerie du décor vénitien. Il faudrait rapprocher ce jugement du passage qu'ils consacrent à Saint-Simon, auquel ils font un grief d'avoir négligé la peinture des choses.

Mais, avant de chercher quelles influences le XIXme siècle a pu exercer sur l'esthétique des Goncourt, il faut mentionner la séduction singulière exercée sur eux par les mœurs du XVIIIme siècle et par l'expression la plus vive de ces mœurs, c'est-à-dire par l'art.

Ils furent attirés vers l'examen attentif de cet art par leur sens du joli, leur passion du bibelot, et la sympathie qui les portait à s'intéresser à tous les souvenirs d'un siècle dont la mentalité générale leur souriait. Le XVIIIe siècle était l'époque de la bonne compagnie ; les instincts aristocratiques des Goncourt leur faisaient naturellement apprécier et rechercher les restes d'un âge aux grâces polies, « car la bonne compagnie, disaient-ils, ne fut pas seulement dans le XVIIIe siècle, la gardienne de l'urbanité ; elle fit plus que de maintenir toutes les lois qui dérivent du goût : elle exerça encore une influence morale en mettant en circulation de certaines vertus d'usage et de pratique, en faisant garder un orgueil aux aînés, en sauvant la noblesse dans les consciences. Que représente-t-elle, en effet, dans son principe le plus haut? La religion de l'honneur, la dernière et la plus désintéressée des religions d'une aristocratie (1) ».

Ces habitudes contrastaient heureusement dans l'esprit des Goncourt, avec l'embourgeoisement général des mentalités à leur époque et ils ne sont pas très loin de penser que l'art du XVIIIe siècle contrastait d'une manière presque aussi heureuse

(1) *La femme au XVIIIe siècle*, p. 57.

par sa délicatesse et l'exquis de son goût avec l'art de XIXe siècle.

Au seuil de leur étude sur l'*Art du XVIIIe siècle*, ils écrivaient : « Lorsqu'on entreprend de parler de l'art du XVIIIe siècle, de toucher à la mémoire de ses artistes, il vous prend, au seuil de cette étude, un grand sentiment de tristesse, une sorte de mélancolique colère. Devant ce prodigieux exemple d'oubli ; devant l'excès d'ingratitude et d'insolence d'une première postérité pour le grand siècle d'art de Louis XV, on se prend à douter des justices de la France. On se demande si la mode est tout notre goût, et si notre orgueil national lui-même ne relève pas de la mode, avec la conscience de nos jugements. Quoi ! se dit-on, c'est la France, la France si jalouse de ses autres gloires qui a négligé celles-là, sorties pourtant toutes vives de son tempérament, de son caractère, de ses entrailles, frappées à l'image de tous ses traits. C'est la France qui pendant tout un demi-siècle a refusé de reconnaître les artistes vraiment nés d'elle, ses maîtres français, les vrais fils de son esprit et de son génie (1) ».

L'art du XVIIIe siècle parlait, en effet, à leur esprit et à leur génie. Pour des raisons de leur esthétique que nous aurons à rechercher, il se sentaient en communauté d'esprit avec les peintres et les sculpteurs de cette époque. ils aimaient jouir de la vue des bibelots et des chiffons exquis du XVIIIe siècle, ils se laissaient pénétrer par le charme qui s'en dégageait. Ils éprouvaient une joie indicible à feuilleter des dessins de Watteau ou de Boucher achetés sur les quais et précieusement rangés dans un carton.

Cette influence du XVIIIe siècle sur leur goût ne se ralentit point au cours de leur vie. « Les gouaches et les terres cuites du XVIIIe siècle, écrit Edmond, un moment où j'eus l'idée de faire ma collection uniquement de cela ; ce sont des choses tellement plaisantes à l'œil, tellement bavardes pour la rêvasserie de l'amateur, tellement chatouillantes pour un goût délicat.

(1) *L'art au XVIIIe siècle*, tome Ier, p. 43.

N'est-ce point du souffle de peinture, du modelage de rêve, enfin du joli presque immatériel ? (1) ».

Le XVIIIe siècle, par sa littérature et surtout par son art, leur a donné ce raffinement et cette délicatesse qui feront le charme de leurs romans, comme celui de leurs œuvres de critiques d'art. A force de vivre mentalement à une époque quintessenciée, on se quintessencie soi-même, surtout quand on est, comme les Goncourt, prédisposé à un certain dilettantisme. Tel fut leur cas. Ils étudièrent le XVIIIe siècle, l'aimèrent et continuèrent toute leur existence à s'efforcer d'en pénétrer la mentalité pour mieux l'exprimer dans leurs ouvrages historiques. Mais en même temps ils se pénètreront tellement du caractère de ce siècle qu'ils ne l'oublieront plus même dans leurs œuvres modernes et qu'ils garderont, en traitant les sujets les plus vulgaires, je ne sais quelle élégance aristocratique, digne d'un Marivaux ou d'un Crébillon fils.

Ce sera même l'occasion de sévères critiques de la part de leurs adversaires. « Le Goncourtisme, écrit M. Doumic, n'est que l'antique préciosité, mise à la mode de 1860. Gongora, Vincent Voiture, le cavalier Marin, le marquis de Mascarille, Théophile et Quinault, le Fontenelle et le Montesquieu des débuts, le Marivaux des mauvais jours, et encore les Lancret, les Boucher, les Clodion, telle est la famille d'esprits où est marquée la place de MM. de Goncourt (2) ».

« Les Goncourt, écrit Lagénevais, passent d'un coup du XVIIIme siècle musqué aux extrémités les plus crues du réalisme moderne ; ils vont jusqu'à la peinture des salles d'hôpital, ou de la débauche de bas étage, et néanmoins, ils restent des raffinés qui, jusque dans les scènes les plus audacieusement et les plus délibérément triviales, gardent l'habitude du musc, et du papillotage du dernier siècle ; ils flottent entre les afféteries et les

(1) *La Maison d'un Artiste*, tome 1er, p. 186.
(2) DOUMIC. *Revue des Deux mondes*, 15 août 1896, p. 944.

crudités réalistes, ou, pour mieux dire, ils mêlent les tons, ce qui n'ajoute pas à l'agrément (1) ».

Le XVIIIme siècle et sa fréquentation ont encore eu comme résultat de les faire tomber dans une littérature que des envieux traiteront volontiers de littérature de chiffons. « MM. de Goncourt, écrit encore Lagénevais, s'exposent à tomber dans ce qui pourrait bien s'appeler une littérature de chiffons. Je ne nie pas que la mode ne soit pas une grande chose, qu'elle n'ait une souveraine importance à toutes les époques et qu'on ne puisse refaire l'histoire d'une société, avec les variations de cette capricieuse reine, avec la forme d'un bavolet ou d'une guimpe ; mais enfin, il ne faudrait pas en abuser et trop promener l'histoire dans les boudoirs. Ce que je veux dire, c'est que MM. E. et J. de Goncourt se laissent trop obséder par cette préoccupation de mettre partout les femmes et l'amour, — l'amour tel qu'on le comprenait et le pratiquait au XVIIIme siècle et sous le Directoire (2) ».

Dans leur conception même de l'amour, il y a un souffle du XVIIIme siècle, et d'ailleurs, cette influence d'une époque aimée déterminera chez eux une sorte de naturalisme et de réalisme spécial qui déplaît à M. Brunetière, mais qui ne manque ni de séduction ni d'originalité, car il sait toucher aux choses les plus viles et les plus basses sans rien perdre de sa grâce et, ce qui est moins heureux, rien de son maniérisme.

Après avoir noté l'influence des artistes du XVIIIme siècle sur leur formation esthétique et celle des littérateurs de cette époque, exception faite de Voltaire et de Rousseau qu'ils détestent autant l'un que l'autre, il nous faut remarquer, en passant, l'impression curieuse que leur a causée l'étude de la Révolution. Cette époque troublée entre toutes les a intéressés de bonne heure, et on ne sait trop si c'est par goût, ou par le hasard heureux d'une trouvaille de documents inédits, mais leur premier ouvrage historique fut l'*Histoire de la Société française pendant la Révo-*

---

1) Lagénevais. *Revue des Deux mondes*, 15 février 1865, p. 1066.
2) Lagénevais. *Revue des Deux mondes*, 15 février 1865, p. 1065.

lution suivie de l'*Histoire de la Société française pendant le Directoire.*

De l'étude de la Révolution, qu'ils jugent comme une crise fatalement amenée par l'excès de civilisation du XVIIIme siècle et qu'ils rapprochent des invasions barbares qui suivirent la décadence de Rome, ils ont peut-être tiré ce scepticisme politique et ce déterminisme en matière sociale, qui seront deux traits importants de leur physionomie morale. Ils n'ont pas admiré la Révolution du reste, même dans ce qu'elle a eu de beau ; ses héros leur ont toujours produit l'effet de fous inconscients, poussés par une force irrésistible, la force du destin.

Ce ne sont pas non plus leurs préjugés en faveur de la monarchie et de Louis XVI, qui leur ont fait juger sévèrement la Révolution, mais bien leur horreur naturelle de la démagogie, horreur encore développée par l'examen attentif d'une époque où elle a régné en maîtresse absolue. Ils en ont conservé une singulière méfiance à l'égard des idéologues et une profonde aversion des grands mots, des mots élevés et purs, au nom desquels les hommes s'entre-tuent et se dévorent, sous prétexte d'idéal.

La Déclaration des Droits de l'Homme, le culte de la Raison, la religion de l'Être suprême ne les ont pas seulement fait sourire ; ils les ont profondément dégoûtés.

Et cependant, outre les deux ouvrages importants dont nous avons parlé, les Goncourt sont revenus souvent à l'étude de cette époque qui leur était douloureusement chère, parce qu'elle marquait l'aboutissement final de ce XVIIIme siècle qu'ils aimaient d'une prédilection si constante.

Ils n'ont pas, pour cela, montré trop de sévérité envers les rivaux heureux et les successeurs des artistes et littérateurs du XVIIIme siècle, c'est-à-dire envers les romantiques, et même ils ne se sont pas refusés à subir cette nouvelle influence dont ils reconnurent parfois le bienfait. Dans son *Journal,* Edmond écrivait : « Au fond, cet art du XVIIIme siècle est un peu le classicisme du joli, il lui manque l'originalité et la grandeur. Il pour-

rait à la longue devenir stérilisant (1) ». Nous avons vu qu'à un autre endroit, ils reprochaient aux auteurs du XVIIIme siècle, comme à leurs devanciers d'ailleurs, de trop s'occuper de l'âme de leurs personnages, prise isolément, et de négliger, presque de parti-pris, la peinture des choses.

Ils ont été reconnaissants envers les romantiques d'avoir apporté une heureuse rénovation sur ces deux points. Mais là s'arrêtent les éloges : « Toute la valeur du romantisme, dit Edmond, ç'a été d'avoir infusé du sang, de la couleur dans la langue française, en train de mourir d'anémie, — quant à l'humanité qu'il a créée, c'est une humanité de dessus de pendule (2) ». Et ailleurs, il semble partager l'avis de Flaubert, qui dit « que toute la descendance des Rousseau, tous les romantiques, n'ont pas une conscience bien nette du bien et du mal » ; il cite Chateaubriand, Mme Sand, Sainte-Beuve, et finit par laisser tomber de ses lèvres, après un moment de réflexion : « Et c'est vrai que Renan n'a pas l'indignation du juste et de l'injuste ! (3) ».

Pour le fond, les Goncourt détestent les romantiques ; ils les trouvent faux et outranciers, trop fanatiques et trop phraseurs. Ils leur reprochent l'absence de pensée (4), comme chez Hugo ; l'absence de vérité, comme chez Georges Sand (5). Leur théâtre les choque par la grossièreté de ses procédés, et leurs romans, qui manquent de nerfs, n'arrivent pas à les émouvoir.

Mais eu égard à la forme, et à la couleur des descriptions, ils sont presque tentés de les considérer comme des précurseurs. C'est ainsi qu'ils n'ont pu s'empêcher de rendre hommage à Victor Hugo. « Quand le passé religieux et monarchique sera entièrement détruit, peut-être commencera-t-on à juger le passé littéraire et peut-être arrivera-t-il qu'on trouvera qu'un Balzac

---

(1) *Journal*, tome VI, p. 173.
(2) *Journal*, tome VI, p. 66.
(3) *Journal*, tome VI, p. 8.
(4) *Journal*, tome Ier, p. 314.
(5) *Journal*, tome II, p. 112.

vaut Molière et que Victor Hugo est le plus grand de tous les poètes français (1) »... « Livres magiques après tout, que ces livres de Hugo, qui comme tous les livres des vrais maîtres donnent, à leur lecture, une espèce de petite fièvre cérébrale (2) ». Ils sont sensibles, chez Hugo, à cette force d'expressions riches, et à ce choix abondant d'images toujours originales et puissantes, à sa science évocatrice de poète enfin, science à laquelle ils aspirent dans le domaine des variétés et des réalités humaines. Ils sont frappés aussi, chez Hugo, de l'atmosphère pure et élevée dans laquelle il semble se complaire, ils ont même cru, ce qui n'est pas absolument juste, voir en Victor Hugo un représentant de la doctrine de l'art pour l'art.

« En lisant Victor Hugo, dit l'un des deux frères, il me semble voir une séparation, un abîme de distance entre l'artiste et le public de nos jours. Dans les autres siècles, un homme comme Molière n'était que la pensée de son public. Il était, pour ainsi dire, de plain pied avec lui. Aujourd'hui, les grands hommes sont plus haut, et le public plus bas (3) ».

Mais l'éloge qu'ils font de Victor Hugo n'est pas sans réserve et son influence paraît avoir été très secondaire. Hugo est avant tout un imaginatif, un poète, et ils sont de nature et de parti-pris des réalistes ; de plus, Hugo a le défaut, à leurs yeux de névrosés et de morbides, d'être un génie trop bien portant. « Oh ! certes, écrivent-ils, c'est la santé d'un génie bien portant, mais toutefois, pour le rendu des délicatesse, des mélancolies exquises, des fantaisies rares et délicieuses, sur la corde vibrante de l'âme et du cœur, ne faut-il pas, je me le demande, un coin maladif dans l'homme, et n'est-il pas nécessaire d'être, un peu à la façon d'Heuri Heine, un crucifié physique ? (4) ».

Ce reproche d'excès de santé ils ne pouvaient le faire à Beyle avec lequel, bien qu'ils s'en défendent et bien qu'ils le jugent

(1) *Journal*, tome II, p. 32.
(2) *Journal*, tome III, p. 45.
(3) *Journal*, tome II, p. 318.
(4) *Journal*, tome II, p. 91.

avec une sévérité touchant à l'injustice, ils ont bien des points communs. Dans *Idées et Sensations*, et dans le *Journal*, on trouve des passages qui rappellent singulièrement le ton, le style, la tournure d'esprit de l'auteur « du Rouge et du Noir ». Nous citerons les plus frappants : « Peut-être quelques assassinats, intelligemment choisis, sont, dans les temps révolutionnaires, le seul moyen pratique de retenir la hausse dans des limites raisonnables (1) », et : « après tout, ces filles ne me sont point déplaisantes : elles tranchent sur la monotonie, la correction, l'ordre de la société, sur la sagesse et la règle. Elles mettent un peu de folie dans le monde, elles soufflettent le billet de banque sur les deux joues ; elles sont le caprice lâché, nu, libre et vainqueur dans le monde des notaires et des épiciers de morale à faux poids (2) ». Comme Stendhal, ils aiment l'imprévu, les émotions violentes ; comme lui, ils recherchent les sensations rares, comme lui encore, ils ont le mépris des institutions, des récompenses honorifiques, des bourgeois et de l'argent. Mais il ne faut pas conclure de cette similitude de goûts, à l'existence d'une influence plus que problématique, car ils connurent Beyle assez imparfaitement et quand ils nous en parlent, c'est le plus souvent pour lui décocher un trait.

Un contemporain de Stendhal a mieux réussi à leur plaire, et peut-être a-t-il même contribué à la formation de leur esthétique : c'est Balzac. Son nom revient fréquemment dans leur *Journal*. Ils le vantent et l'opposent tour à tour à Shakespeare et à Molière ; suivant eux, c'est, de tous leurs prédécesseurs, celui qui a fait le plus pour le roman moderne. « Tout va au peuple et s'en va des rois, écrivaient-ils, jusqu'à l'intérêt des livres, qui descend des infortunes royales aux infortunes privées, de Priam à Birotteau (3) ». C'est pour avoir compris cette vérité, pour s'en être inspiré, pour avoir peint les infortunes privées dans leur décor, que Balzac plaît aux Goncourt. Au

(1) *Journal*, tome VI, p. 189.
(2) *Idées et Sensations*, p. 260.
(3) *Journal*, tome III, p. 90.

réalisme des sentiments, qu'avaient pratiqué les romanciers du XVIIIme siècle, Balzac a joint le réalisme des choses, la peinture du milieu, du mobilier, de l'atmosphère environnante. Il peut donc être considéré comme le précurseur des Goncourt, tant par ce goût de la vérité, que par le souci qu'il avait de la rendre exactement.

« Le roman, depuis Balzac, écrivent-ils, n'a plus rien de commun avec ce que nos pères entendaient par roman. Le roman actuel se fait avec des documents, racontés ou relevés d'après nature, comme l'Histoire se fait d'après des documents écrits. Les historiens sont des raconteurs du passé, les romanciers sont des raconteurs du présent (1). »

Ainsi donc, ce goût du document humain, qui est si caractéristique chez les Goncourt, Balzac l'a eu avant eux et a pu le développer chez eux (2). Ils ont, en effet, jusqu'à l'obsession, le souvenir de Balzac qu'ils n'ont jamais vu, mais dont ils aiment à entendre décrire la physionomie par ceux qui l'ont approché. A une page de leur *Journal*, ils nous racontent que l'un d'eux, probablement Jules, a rêvé qu'il faisait une visite à Balzac : « Au milieu de la préoccupation de notre *Germinie Lacerteux*, du congestionnement du dernier travail, j'ai rêvé, écrit l'un d'eux, que j'allais faire une visite à Balzac, qui était vivant dans une vague banlieue, en une habitation ressemblant, moitié au châlet de Janin, moitié à une villa que j'ai vue je ne sais plus où (3) » ; et plus loin, on lit : « Balzac disait encore : « Ah! c'est dommage, l'autre jour Henri Heine, le fameux Henri Heine, le puissant Henri Heine, le grand Henri Heine est venu. Il a voulu monter sans se faire annoncer. Moi, vous savez, je ne suis pas au premier venu ; mais quand j'ai su que c'était lui, toute ma journée, il l'a eue.... Si j'avais su votre adresse, je vous aurais écrit, c'est bien malheureux que je n'aie pas su votre adresse (4) ».

(1) *Journal*, tome II, p. 229.
(2) BRUNETIÈRE. *Balzac*, p. 275.
(3) *Journal*, tome II, p. 219.
(4) *Journal*, tome II, p. 221.

De Balzac, les Goncourt ont pris ce goût vif qu'ils ont eu toute leur vie pour Henri Heine, bien qu'ils appartinssent à une tout autre école et qu'ils n'ont pas craint d'affirmer très haut, ainsi que Gautier, à l'encontre de Sainte-Beuve. Ils aiment, comme Balzac, la fantaisie du poète allemand, cette flamme de surnaturel qui semble animer son œuvre.

Balzac a eu encore une autre influence sur les Goncourt ; il a concouru à la formation de leurs idées politiques et sociales ; il a soutenu des théories assez conformes à leur mentalité, et dans lesquelles ils trouvèrent la satisfaction de leurs tendances instinctives une confirmation de leurs propres vues, et, partant, une ébauche de leur esthétique, car nous pensons et nous montrerons que cette esthétique découle de l'ensemble de leurs idées. « Relu « les Paysans » de Balzac, écrivaient-ils en septembre 1857. Personne n'a dit Balzac homme d'état, et c'est peut-être le plus grand homme d'état de notre temps, le seul qui ait plongé au fond de notre malaise, le seul qui ait vu d'en haut le déséquilibrement de la France depuis 1789, les mœurs sous les lois, les faits sous les mots, l'anarchie des intérêts débridés sous l'ordre apparent, les abus remplacés par les influences, l'égalité devant la loi annihilée par l'inégalité devant le juge, enfin le mensonge de ce programme de 1789, qui a remplacé le nom par la pièce de cent sous, et fait des marquis des banquiers, rien de plus. Et c'est un romancier qui s'est aperçu de cela (1) ».

Ils ont en outre subi l'influence de plusieurs de leurs contemporains qu'ils avaient l'occasion de voir souvent, et avec lesquels ils étaient liés par une sympathie personnelle ou par de simples relations littéraires. Parmi ceux qui, plus âgés qu'eux, ont pu modifier un peu leurs idées, il faut citer Flaubert, Gautier, Sainte-Beuve et surtout cet ami qui fut pour eux un maître presqu'en même temps qu'un frère aîné : Gavarni. Il est difficile de discerner l'influence propre de Flaubert sur les Goncourt. Et cependant, jusqu'à sa mort, qui suivit celle de Jules, mais précéda celle d'Edmond, ils se sont constamment fréquentés, ils ont passé souvent

(1) *Journal*, tome Ier, p. 299.

le dimanche ensemble au boulevard du Temple, et ils ont partagé la chance d'être traduits en correctionnelle pour des écrits, soi-disant immoraux.

De ces entretiens presque quotidiens, les Goncourt ont dû retirer quelque profit; ce respect de la construction de la phrase qu'éprouvait Flaubert, et ce goût pour le style ciselé qui leur inspirera l'idée du style expressif et par suite de cette écriture artiste que Flaubert, par un singulier revirement, devait plus tard condamner. Certains passages de leur œuvre rappellent le ton grave et solennel de « Salammbo », tel le début de *Manette Salomon*. Nous savons qu'au cours d'une conversation, Flaubert leur a fourni le sujet de *Sœur Philomène* (1). Enfin il faut ajouter, qu'au contact de Flaubert, ils se sont fortifiés dans le désir qu'ils avaient déjà de faire de l'art uniquement par amour de cet art et de chercher dans leurs œuvres à réaliser un idéal esthétique sans se soucier du lecteur et du critique.

Mais là s'arrête cette influence, car il faut dire que si les Goncourt ont été les amis et jusqu'à un certain point les admirateurs de Flaubert, ils n'en ont pas pour cela moins bien vu toute la dissemblance qui les séparait. Ils lui ont reproché de n'avoir d'autre souci en littérature que celui de la forme et de raffiner sur le style comme un grammairien. « Des métaphores on passe aux assonances, — une assonance, écrivent-ils, au dire de Flaubert, devant être évitée, quand même on devrait passer huit jours entiers à y arriver. Puis entre Flaubert et Feydeau, ce sont de petites recettes du métier, agitées avec de grands gestes, et d'énormes éclats de voix, des procédés à la mécanique du talent littéraire, emphatiquement et sérieusement exposés, des théories puériles et graves, et ridicules et solennelles, sur les façons d'écrire et les moyens de faire de la bonne prose; enfin, tant d'importance donnée au vêtement de l'idée, à sa couleur, à sa trame, que l'idée n'est plus que comme une patère à accrocher

(1) *Journal*, tome Ier, p. 311.

des sonorités. Il nous a semblé tomber dans une bataille de grammairiens du Bas-Empire (1) ».

En outre leur délicatesse et leur prédilection pour les demi-teintes, les manières exquises et les sensations quintessenciées et aristocratiques s'accommodaient mal de la personnalité un peu exubérante, étouffante de Flaubert qui aimait la blague grossière, la déclamation bruyante, l'explosion en trivialités de toutes sortes reposant et détendant ses nerfs surexités par l'abus de la littérature. Et même les Goncourt savaient mauvais gré à Flaubert de laisser percer quelquefois dans ses livres son goût pour l'énorme, le truculent, le tapageur, goût qu'il affichait dans sa vie quotidienne, mais qui était moins pardonnable encore à leurs yeux, dans une œuvre écrite.

« Salammbo, dit Jules, est au-dessous de ce que j'attendais de Flaubert. La personnalité si bien dissimulée de l'auteur dans « Madame Bovary », transperce ici, renflée, déclamatoire, mélodramatique et amoureuse de la grosse couleur, de l'enluminure. Flaubert voit l'Orient, et l'Orient antique, sous l'aspect des étagères algériennes. L'effort est sans doute immense, la patience infinie, et malgré la critique que j'en fais, le talent rare ; mais dans ce livre, point de ces illuminations, point de ces révélation par analogie, qui font retrouver un morceau de l'âme d'une nation qui n'est plus. Quant à une restitution morale, le bon Flaubert s'illusionne : les sentiments de ses personnages sont les sentiment banaux et généraux de l'humanité, et non les sentiments d'une humanité particulièrement carthaginoise, et son Mathô n'est au fond qu'un ténor d'opéra dans un poème barbare (2) ».

A Flaubert, ils reprochent enfin, et c'est ce qui a empêché l'influence de l'ami d'être prépondérante, un certain manque de goût, la longueur de ses descriptions, parfois même le choix de ses sujets, comme pour « Bouvard et Pécuchet ». « La singulière conception chez un homme de talent, de très grand talent !

---

(1) *Journal*, tome Ier, p. 178.
(2) *Journal*, tome Ier, p. 373.

chercher laborieusement pendant cinq ou six ans, ce qu'il y a de bête dans les livres pour en faire le sien (1) ».

Ils étaient plus semblables de tendances à Théophile Gautier qui, tout en partageant la plupart des idées de Flaubert, son culte idolâtre de la forme, avait, suivant eux, un jugement plus sain. « Théophile Gautier, ce styliste à l'habit rouge pour le bourgeois, apporte dans les choses littéraires le plus étonnant bon sens, et le jugement le plus sain et la plus terrible lucidité jaillissant en petites phrases toutes simples, d'une voix qui est comme une caresse. Cet homme, au premier abord un peu fermé, ou plutôt comme enseveli au fond de lui-même, a un grand charme, et devient avec le temps sympathique au plus haut degré (2) ». Ce charme de Gautier, ils l'ont ressenti assez vite, et bientôt ils ont fait du romancier un ami qu'ils n'ont jamais cessé de voir, arrivant chez lui à l'improviste, dînant entre lui et ses filles, ou bien discutant avec lui à des dîners littéraires. Théophile Gautier et les Goncourt devinrent les assidus causeurs du salon de la princesse Mathilde, et cette affection commune réussit à les lier encore davantage et à resserrer leurs relations.

Il est naturel qu'à la faveur des longs entretiens, Gautier ait un peu déteint sur la mentalité d'amis qui étaient en même temps des admirateurs et qui, possédant quelques idées semblables, ne se refusaient pas complètement à être des disciples. Au contact de Gautier, ils se fortifièrent dans leur dédain pour le XVIIe siècle, et pour Molière en particulier. Ils aiment à nous rapporter, dans leur *Journal*, les opinions scandaleusement paradoxales de leur ami : « Mon opinion sur Molière, dira un jour Gautier, vous voulez l'avoir sur Molière et le « Misanthrope ». Eh bien, ça me semble infect. Je vous parle très franchement : c'est écrit comme un cochon ! », et plus loin : « le « Misanthrope », une véritable ordure ..., je dois vous dire que je suis très mal organisé d'une certaine façon. L'homme m'est parfaitement

(1) *Journal*, tome VI, p. 140.
(2) *Journal*, tome Ier, p. 185

égal. Dans les drames, quand le père frotte sa fille retrouvée contre les boutons de son gilet, ça m'est absolument indifférent, je ne vois que les plis de la robe de sa fille. Je suis une nature subjective (1) ».

La raison pour laquelle il n'aime pas le XVIIe siècle est la même que chez les Goncourt, c'est parce qu'à cette époque la peinture des choses, du décor extérieur, était négligée. Aussi le grand mérite de Gautier est-il d'avoir précisément encouragé les Goncourt dans leurs essais descriptifs et de les avoir engagés à rendre le plus possible par la plume leurs impressions visuelles. Gautier était une nature plastique jouissant du spectacle des belles formes, qui a su discerner, chez ses amis, un sens artistique un peu semblable au sien et qui l'a développé par ses conseils et soutenu de ses encouragements. Nous en trouvons l'aveu dans le *Journal* : « Gautier nous fait des compliments sur notre « Venise » parue dans *l'Artiste*, racontent-ils, nous disant que pour lui « c'est le plus fin bouquet de parfums de la Ville des Doges », et afin de nous prouver qu'il a tout senti, tout compris, nous décrit l'Osteria della Luna, sa situation, son architecture, sa couleur, enfin nous la fait revoir. « Mais, nous dit-il, ce ne sera pas compris, il faut vous y attendre, sur cent personnes qui liront votre « Venise », à peine deux se douteront de ce que vous avez voulu faire. ».

« Ici Edouard Houssaye et Aubryet sont enragés contre l'article... Et cela tient à une chose, c'est que le sens artiste manque à une infinité de gens, même à des gens d'esprit. Beaucoup de gens ne voient pas. Par exemple, sur vingt-cinq personnes qui entrent ici, il n'y en a pas trois qui discernent la couleur du papier! Tenez, voilà X... qui entre, il ne verra pas si cette table est ronde ou carrée... Maintenant, si, avec ce sens artiste, vous travaillez dans une manière artiste, si à l'idée de la forme, vous ajoutez la forme de l'idée, oh! alors, vous n'êtes plus compris du tout ». Prenant au hasard un petit journal : « Tenez, voilà

(1) *Journal*, tome Ier, p. 171.

comme il faut écrire pour être compris..., des nouvelles à la main... La langue française s'en va positivement... Eh ! mon Dieu, on me dit aussi qu'on ne me comprend pas, dans le « Roman de la Momie », et cependant je me crois l'homme le plus platement clair du monde... Parce que je mets, je suppose un mot comme pschent ou calasiris. Enfin je ne peux pas mettre : le pschent est comme-ci, comme çà. Il faut que le lecteur sache ce que disent les mots... Mais ça m'est égal, critiques et louanges m'abîment et me louent sans comprendre un mot de mon talent. Toute ma valeur, ils n'ont jamais parlé de cela, c'est que je suis un homme pour qui le monde visible existe (1) ». Ces conseils, les Goncourt les mirent en pratique et ils s'attachèrent ainsi, en partie, grâce à Gautier, à rester en littérature ce qu'ils étaient naturellement dans la vie : des hommes pour qui le monde visible existe, c'est-à-dire des hommes doués d'une sensitivité optique surprenante et d'une sensibilité générale remarquable, et qui ont cherché, guidés par l'avis d'un maître, à transmettre par une « écriture artiste » appropriée, ces sensations aux êtres d'élite capables de les comprendre, mais à ces êtres d'élite seuls.

Mais ici, il ne faut pas pousser le rapprochement jusqu'à dire qu'ils tiennent de l'auteur du « Capitaine Fracasse », cette science originale d'écrire avec leurs nerfs. Bien au contraire. Gautier est une nature plastique, qui ne cherche dans sa prose qu'à rendre des impressions plastiques et marmoréennes, sans révéler son émotion intime. « Théophile Gauthier, écrivent-ils, développe la théorie qu'un homme ne doit se montrer affecté de rien, que cela est honteux et dégradant, qu'il ne doit jamais laisser passer de la sensibilité dans ses œuvres, que la sensibilité est un côté inférieur en art et en littérature « cette force, dit-il, que j'aie et qui m'a fait supprimer le cœur dans mes livres, c'est par le stoïcisme des muscles que j'y suis arrivé (2) ».

La grande différence qui sépare les Goncourt de leur ami

(1) *Journal*, tome Ier, p. 182.
(2) *Journal*, tome II, p. 160.

Gautier, c'est donc que l'auteur de « Mlle de Maupin » se borne à nous exprimer froidement des sensations plastiques, tandis que les Goncourt volontairement nous communiqueront les frissons de leurs nerfs, peut-être parce que le premier est, à l'instar de Victor Hugo, un génie bien portant et que les autres sont plutôt des malades.

Gautier et les Goncourt se ressemblent par la conception qu'ils ont de l'artiste, conception très désintéressée puisqu'elle fait de l'art la seule fin de l'art et qu'elle se moque de l'opinion. Ils pensent encore de même sur le genre de vie qui convient à l'artiste, d'après la formule donnée par Gautier à un dîner chez Aubryet. « L'immortalité de l'âme, le libre arbitre, c'est très drôle de s'occuper de cela jusqu'à vingt-deux ans, mais après, çà n'est plus de circonstance. On doit s'occuper à avoir une maîtresse qui respecte vos nerfs, à convenablement arranger son chez soi, à posséder des tableaux passables,..... et surtout à bien écrire (1) ». Les Goncourt ne parleront pas autrement, et en présence de cette similitude de goûts, on peut raisonnablement penser que Gautier a développé chez ses amis, la passion des belles formes, a fortifié leur tempérament d'esthète, leur a inspiré l'idée de l'écriture artiste et a encouragé cet instinct naturel qui les poussait à s'intéresser aux décors, aux costumes, et à les décrire minutieusement, et peut-être Gautier est-il, par là, responsable en partie de la préciosité dont on leur a fait un grief.

Et cependant nous devons remarquer que si Gautier et les Goncourt sont quelque peu précieux, leur préciosité n'est pas du même genre. Comme l'écrit M. Faguet : « Gautier est encore un romantique. Il a été droit au précieux, oui ; mais au précieux mêlé de grandeur ou de grands airs ; au précieux très précieux, mais empanaché ; les Goncourt ont été droit au précieux, mais au précieux du XVIIIe siècle, au précieux petit, coquet, aigu et souvent exquis du reste, mais d'où toute grandeur semble exclue (2) ».

---

(1) *Journal*, tome Ier, p. 334.

(2) Faguet. *Revue Bleue*, 25 juillet 1896, p. 98.

Bien au-dessous de l'influence de Gautier, il faut citer celle de Sainte-Beuve, dont ils firent la connaissance en 1861, et qu'ils eurent l'occasion de fréquenter assidûment, depuis cette époque, le rencontrant tant aux dîners de Magny que chez la Princesse et goûtant fort le charme de sa conversation, qu'ils ont définie très heureusement dans le *Journal*. « La petite touche, — c'est le charme et la petitesse de la causerie de Sainte-Beuve. Point de hautes idées, point de grandes expressions, point de ces images qui détachent en bloc une figure. Cela est aiguisé menu, pointu, c'est une pluie de petites phrases qui peignent à la longue et par la superposition et l'amoncellement. Une conversation ingénieuse, spirituelle, mais mince ; une conversation où il y a de la grâce, de l'épigramme, du gentil ronron, de la griffe et de la patte de velours, conversation au fond, qui n'est pas la conversation d'un mâle supérieur (1) ».

Et, en effet, pour le cœur et pour le sens moral, Sainte-Beuve n'était pas un mâle supérieur, à peine sincère dans ses amitiés ; par contre, critique d'un goût exquis et sûr, il a su deviner chez les Goncourt tout le succès que leur tempérament leur assurait d'avance dans le roman moderne.

Mais celui dont l'influence est la moins douteuse, celui à qui revient l'honneur d'avoir montré la route aux Goncourt et de leur avoir révélé les moyens d'utiliser leurs qualités précieuses d'observateurs et leur instinctive compréhension du moderne, c'est selon nous, Gavarni. Gavarni a été le meilleur ami des Goncourt, car il a été, en même temps que le confident de leurs joies et de leurs chagrins, un conseiller artiste dont ils écoutaient d'autant mieux les leçons, qu'ils les savaient plus désintéressées, plus sincères et plus éclairées.

Nous lisons au seuil de leur étude sur Gavarni : « Nous avons aimé, admiré Gavarni. Nous avons beaucoup vécu avec lui. Pendant de longues années, nous avons été presque la seule intimité du misanthrope. Il éprouvait pour le plus jeune de nous deux

(1) *Journal*, tome II, p. 66.

une sorte d'affection paternelle, et la solitude du Point-du-Jour s'ouvrait à notre visite avec cet aimable mot d'accueil : « Mes enfants, vous êtes la joie de ma maison (1) ».

De 1852, date de leur première visite du Point-du-Jour, à 1866, année de la mort de Gavarni, l'intimité qui les unit au dessinateur fut ininterrompue. Après la disparition de leur ami, pour rendre un dernier hommage à sa mémoire, ils lui consacrèrent cette étude biographique dont nous avons déjà parlé et qu'Edmond écrivit à l'aide d'un récit de sa propre vie laissé par Gavarni, et confié par son fils. Mais on sent bien qu'à mainte page de cette biographie, ils ont ajouté un souvenir personnel dont l'émotion révèle la sincérité, et on est saisi partout dans cet ouvrage de l'impression de respect et d'affection filiale vouée par les écrivains à leur maître, qui s'en dégage si fortement.

Ils nous racontent ainsi l'occasion qui les mit en rapport avec l'homme qui devait tenir tant de place dans le début de leur carrière. « Le public goûtant peu la littérature de cette feuille (*L'Eclair*) et l'abonné ne donnant pas, Villedeuil pensa à l'amorce de l'image, balançant entre les talents les plus disparates. Nous, qui avions passé notre enfance à regarder et à copier les lithographies de Gavarni, nous qui étions alors, sans le connaître et sans qu'il nous connût, ses admirateurs, nous décidions Villedeuil à s'adresser à lui. Un dîner avait lieu à la Maison d'or, où Gavarni nous proposait pour le journal, la série du Manteau d'Arlequin, dîner où nous ne savons quelles sympathies, quels atomes crochus nous lièrent avec l'artiste et firent de nous, dans une seule soirée, des amis qu'il voulait revoir à sa maison du Point-du-Jour (2) ».

Si l'on cherche le lien mystérieux qui unit les Goncourt à Gavarni, on trouvera, outre l'admiration très sincère et très vive chez les deux frères, pour le talent de Gavarni, une grande similitude de goûts et une tournure d'esprit presque pareille. Ils furent mutuellement séduits par leur pessimisme récipro-

(1) *Gavarni*. Préface, p. 5.
(2) *Gavarni*, p. 332.

que ; Gavarni, en effet, avait sur les hommes et les femmes bien des idées qui germaient dans la mentalité des deux frères, mais à la différence des Goncourt, ce pessimisme n'empêchait pas Gavarni de jouir pleinement et largement d'une vie sur laquelle il n'avait pas beaucoup d'illusions, et même de s'amuser de très peu, comme les hommes de sa génération.

Citons quelques réflexions de Gavarni, que n'eussent pas désavouées les Goncourt, et qui les impressionnèrent si bien qu'ils les consignèrent dans leur étude. Elles sont comme une preuve de l'approbation des Goncourt.

Gavarni disait, à propos du progrès amené par les découvertes de la science moderne : « A quoi sert la vapeur, le chemin de fer à l'homme, si vous avez décuplé chez lui le besoin de la vitesse ? » Il disait de la philanthropie : « La philanthropie, qu'est-ce ? On aime un homme, on aime des hommes, — aime-t-on l'homme ? Qu'est-ce que l'homme, considéré comme le sujet d'une affection ? » Il disait des femmes : « Voyez comme elles sont faites. — Pas de pensées, le crâne étroit, — mais le sein sur le cœur et toute cette chair sur les sens. — On voit que cet être est arrangé pour être pris avec les mains. — Elle ne pense pas, elle rêve ; — elle ne parle pas, elle chante (1) ».

Il en est de plus inquiètes, de plus navrantes où l'on sent l'obsession du néant, comme on la sentira chez les Goncourt. « Ce qu'on appelle un savant est celui qui sait mieux qu'un autre combien on ignore, et qui, se haussant avec effort des bas-fonds de notre ignorance, a pu apercevoir, au-dessus des plus simples questions, ce qui borne les choses autour de nous : les vastes et désespérants horizons de l'inconnu », et encore : « l'humanité, un amas de choses sales et gluantes, de liquides puants, suspendus à un échalas, dans un sac de peau trouée ; au point de vue analytique, une complication d'agencements mécaniques qui se passent entre des engins solides et des flui-

(1) *Gavarni*, p. 363.

des imparfaits, dans laquelle l'hydrostatique, mêlée à la dynamique, perdent leur latin (1) ».

Tout le pessimisme des Goncourt est déjà contenu dans ces lignes. Ils l'ont développé, par la suite, comme ils ont développé leur scepticisme politique et religieux au contact du dessinateur athée (car Gavarni fut d'un athéisme rare) ; ils contractèrent l'habitude de ne voir dans le phénomène vital, que le phénomène chimique, et maints passages de leurs œuvres indiquent que cette assimilation, pour odieuse qu'elle leur parût, ne s'en imposait pas moins à leur esprit (2). Mais chez les Goncourt, cette tendance, au lieu de les laisser calmes comme Gavarni, les inquiètera sans cesse et causera chez eux un malaise persistant, preuve certaine qu'ils n'étaient pas des natures anti-religieuses, et que leur première éducation chrétienne avait laissé en eux des traces persistantes.

Gavarni a encore exercé une autre influence sur les Goncourt : il a contribué, ainsi que Balzac, et dans le même sens du reste, à la fixation de leurs idées politiques, parce que les Goncourt ont cru reconnaître en lui un être de tendances semblables et très fortement exprimées. « Parmi les séries de Paris, racontent-ils, il en est une intéressante, en ce qu'elle est une confession au public de la répugnance de Gavarni pour la démagogie, l'introduction de la blouse, du bourgeron, de la casaque de laine dans les affaires publiques, en un mot l'immixtion du populaire dans la politique (3) ».

Plus loin, ils ajoutent : « Notons, en passant, que les deux grands peintres de mœurs modernes du XIXme siècle, Balzac et Gavarni, ont été des tempéraments anti-libéraux, anti-égalitaires. La révolution de 1848 avait blessé Gavarni presque personnellement, et il ne se piquait pas d'être impartial pour ce changement de régime. « En 93, disait-il, on voulait tuer ; en 48, on voulait voler ! Les sincères, savez-vous qui c'a été ? Les

(1) *Gavarni*, p. 365.
(2) *Journal*, tome Ier, p. 363. — *Gavarni*, p. 367.
(3) *Gavarni*, p. 348.

gens de juin ». Il répétait encore la phrase de Topfer, définissant l'homme des doctrines révolutionnaires de février, l'homme, moins l'être moral, « une définition admirable, ajoutait-il, qui m'a nettoyé toutes mes idées là-dessus (1) ».

Les Goncourt ont donc fortifié au contact de Gavarni leur esprit aristocratique et anti-égalitaire, ce qui ne les rendait pas du reste hostiles aux ouvriers, non plus que Gavarni. « Qu'on ne croie pas pourtant que cet aristocrate de la politique fût injuste à l'ouvrier. Il n'était hostile qu'à l'ouvrier qui se faisait homme politique sans ouvrage. Plusieurs fois, nous l'avons entendu dire : « ces mandataires patentés du peuple, ne sont pas du peuple et ne savent pas l'ouvrier. Ils l'ont rencontré une fois par hasard, au cabaret ou dans un mauvais lieu. Moi je le sais, je le connais bien. J'ai été dans un atelier de mécaniciens..... C'était aussi beau qu'on le dit, mais d'un autre beau que celui que les républicains prêchent au peuple..... Il y aurait de curieuses choses à faire là-dessus. J'ai essayé de rendre un peu du beau que j'ai vu dans le Premier de l'an de l'ouvrier (2) ».

Les Goncourt ont hérité de Gavarni cette sorte de pitié générale pour toutes les misères du peuple et cette tendance à découvrir la beauté cachée dans les actions de l'ouvrier, de la bonne ou même de la fille, l'héroïsme et l'esprit de sacrifice qui en forment souvent l'essence et que des esprits moins observateurs et moins délicats ignorent toujours. Les Goncourt, ces quintessenciés, ces amoureux de l'art, de l'élégance, du luxe, n'ont pas craint de se salir les mains en remuant toutes les ordures, toutes les saletés des faubourgs parisiens et de la vie ouvrière, parce que là encore et même souvent, ils étaient séduits par un caractère pittoresque ou élevé et qu'ils sentaient, à l'égard des ouvriers, comme un besoin de réhabilitation, particularité qui ne semblait pas devoir s'accorder avec une tournure d'esprit des moins égalitaires.

---

(1) *Gavarni*, p. 349.
(2) *Gavarni*, p. 351.

Ils se rapprochent encore de Gavarni en ce qu'ils ont au même degré que lui, l'impression déprimante de n'arriver jamais à réaliser leur idéal artistique. Ils se figurent que l'expression n'est presque jamais adéquate à la sensation qu'ils ressentent, et de là leur vient une sorte d'inquiétude, d'angoisse, de torture même qui leur fait sans cesse remanier leurs phrases, les retravailler, comme Gavarni remaniait et retravaillait ses dessins. « Cette inégalité d'humeurs, écrivent-ils en parlant de l'artiste, cette mobilité des impressions et des dispositions morales, ces tiraillements en sens contraire d'une imagination travaillante, ce spleen enfin s'attaquant à sa jeunesse, à sa force, à sa philosophie, a comme premier fond, chez l'homme, un intérieur et secret sentiment d'impuissance en face de la nature. L'aveu de cette impuissance s'échappe de lui en cris de désespoir, vingt fois dans ses journaux de voyage, il se désole d'être un si triste peintre devant les tableaux et les beautés qu'il a sous les yeux, écrivant par exemple au retour de la vallée de Laruns. Aucun pays ne m'a causé autant d'effet. Il m'est impossible d'y travailler, je suis trop ému ; les scènes pastorales m'ont enivré..... La tête m'a tourné..... Je ne vois que d'un œil isolé tout ce qui m'échappe, j'ai le spleen (1) ».

Chez les Goncourt, nous trouvons de semblables aveux d'impuissance en face de la nature, des découragements subits, des reprises de travail acharnées, suivies de succès parfois, et d'autres fois moins heureuses. Ces traits communs aux Goncourt et à Gavarni rendirent plus efficace l'influence du dessinateur. Celle-ci se manifeste surtout par un développement exceptionnel du modernisme dans l'art.

A Gavarni revient le mérite d'avoir en quelque sorte orienté la vocation des Goncourt vers la représentation des mœurs de la vie contemporaine et particulièrement de la vie parisienne, et de leur avoir ainsi découvert la veine la plus originale de leur talent (2). « Le journal (de Gavarni) racontent-ils, débute par un

(1) *Gavarni*, p. 38.
(2) *Lettres de J. de Goncourt*. Préface, p. XII.

long morceau de critique où le Parisien rapatrié, avec une singulière hauteur d'idées, une facture et un acquis littéraires inattendus, attribue à l'influence de Walter Scott le goût tout nouveau du siècle pour le «pittoresque des mœurs». Et de là il s'étend sur ce qu'un œil observateur peut saisir dans une rue de Paris, par une route de France, au marché, au cabaret du village, tout ce qu'il y a partout à peindre de mœurs et de caractères, tout l'intérêt qui peut jaillir de l'étude profonde, sagace et sentie du moindre individu. C'est une vraie profession de foi où, dans le secret de ce papier intime, il prêche et se prêche à lui-même la pure observation, jugeant tout épuisé dans l'art écrit, aussi bien que dans l'art peint, et finit en se disant : « il reste à être vrai (1) ». Et un peu plus loin : « Avec cette résolution de tourner son effort, son étude, son talent, uniquement et absolument vers l'actuel, le vivant, le contemporain, le jeune homme de vingt-quatre ans (Gavarni) prenait comme une possession de ce vaste tableau humain : Paris, ce grand Paris, si multiple, si mouvant, si complexe, si varié, qui déjà l'enivrait, le grisait, lui donnait une sorte de fièvre et de curiosité ardente, l'emportant d'avance à l'orgueilleuse ambition de faire un jour de l'immense ville, sa proie, son œuvre, sa popularité (2) ».

Eh bien, le génie de Gavarni a été de reconnaître dans ses amis, des êtres capables de prendre après lui, possession de Paris et d'en prendre possession d'une autre manière. Il a deviné qu'il était en présence de modernes, de modernes d'instincts, de goûts, de nature, de caprices mêmes et susceptibles de rendre la physionomie de l'âme moderne et parisienne d'autant mieux que c'était la leur, doublée d'un tempérament observateur doué d'un suprenant sens critique de la vie.

Les Goncourt, sous la direction insensible de Gavarni, direction qui s'exerçait soit par l'exemple, soit par quelques conseils, jamais par un enseignement doctrinal et autoritaire, commencèrent à s'intéresser de plus en plus à l'existence des êtres qui

(1) *Gavarni*, p. 66.
(2) *Gavarni*, p. 67.

s'agitaient autour d'eux. Il leur prit fantaisie de les silhouetter en prose, d'en faire des manières de caricatures littéraires, de les photographier, en apportant à ces photographies, le souci d'art qui ne les quittait jamais. Abandonnant peu à peu le passé mort, ils aimèrent toujours davantage l'étude de la vie actuelle, de la vie de la foule, de la vie de Paris. Ils voulurent, à l'instar de Gavarni, tenter des « études de la vie vivante, qui ont ceci de particulier qu'elles la surprennent et la fixent sur le papier, dans son mouvement intime et familier, dans le vif du vrai, telle qu'elle est, quand elle n'est pas gênée, contrariée, raidie, dépouillée, par la pose, de la spontanéité et de la franchise de la grâce ; des études qui semblent commencées à l'insu des personnes, en plein naturel d'un travail, d'une occupation, d'une flânerie, d'une méditation ou d'un sommeil; des études où, quand les gens s'aperçoivent qu'il les dessine, le dessinateur a déjà arrêté leur physionomie et leur silhouette avec l'instantanéité d'une chambre noire (1) ».

A force d'admirer Gavarni, et d'admirer la manière dont il rend les impressions de Paris, ils arrivent à pénétrer son secret : « Le secret de Gavarni, disent-ils, c'est la nature prise sur le fait ; c'est la vérité. L'artiste élit domicile chez un marchand de vin, mange du fromage et boit le suresne à seize, entend les « Moi ! — toi. — oui. — aho ! ah ! — je te dis..... — non. — si. — Pas vrai... ». Il entend ces idiomes inconnus, qui, dans le langage, sont entre le bas-breton et le samoyède ; il comprend les onomatopées des porteurs d'eau, des crieurs, des gamins, il admire les charretiers et les saisit dans le vrai (2) ».

Ce secret de saisir dans le vrai et sur le vif, ils veulent le pratiquer en littérature, si bien qu'ils mériteront le titre d'observateurs éminents de la vie moderne, et qu'ils le devront en partie à l'influence de Gavarni. Ils lui devront même un peu de leur science dans le rendu des impressions morbides, science, il faut le reconnaître, qui était le produit naturel de leurs goûts

(1) *Gavarni*, p. 79.
(2) *Gavarni*, p. 102.

et de leurs instincts. Et cependant, on trouve chez Gavarni cette même prédilection pour la description des êtres souffreteux, malingres (1), ce même charme triste, que les Goncourt attacheront à la misère, à toutes les épaves, à toutes les victimes de cette vie parisienne et de cette vie moderne desséchante et brûlante qui leur plaît par tant de côtés, mais dont ils sont les premiers à constater les funestes attributs.

Cette influence de Gavarni eut une action pour ainsi dire presque immédiate sur l'esprit des Goncourt. Abandonnant l'Histoire, où s'exerçait leur curiosité, ils entreprirent leur œuvre de romanciers et dédièrent à Gavarni, en manière d'hommage reconnaissant, *La Lorette*, qui devait être la première de leurs études sur la vie parisienne.

Nous avons examiné les divers écrivains ou artistes qui ont pu avoir une influence sensible sur la formation esthétique des Goncourt, et parmi ceux-ci, nous avons trouvé surtout des contemporains. Les relations littéraires des Goncourt ont été décisives; c'est par elles, c'est par la fréquentation quotidienne des hommes supérieurs de leur époque, soit aux dîners chez Magny, soit aux dîners des Spartiates, soit à des réunions chez Flaubert ou chez Sainte-Beuve, qu'ils ont été au courant de toutes les théories et de toutes les idées nouvelles, qu'ils se sont maintenus si modernes, et c'est par le frottement avec d'autres individualités différentes, mais non moins puissantes que la leur, qu'ils ont développé dans des discussions, leur personnalité de plus en plus distincte et de plus en plus originale.

Avant de passer aux influences sociales, à celles des voyages, et des événements sur leur formation, nous noterons les noms de trois auteurs pour ainsi dire hors cadres, dont ils aiment à parler et dont on retrouve un certain souvenir dans leur œuvre, trois auteurs qui ont peut-être favorisé l'éclosion de leur goût pour le bizarre, le contre-nature, le fantaisiste chimérique : Poë, Baudelaire et Henri Heine.

Ils se plaisent parfois à se rapprocher de Baudelaire. « Il est

(1) *Gavarni*, p. 120.

vraiment curieux, disent-ils, que ce soient les quatre hommes les plus purs de tout métier et de tout industrialisme, les quatre plumes les plus entièrement vouées à l'art, qui aient été traduits sur les bancs de la police correctionnelle : Baudelaire, Flaubert et nous (1) ».

A la lecture de leurs œuvres, on est frappé des rapports qu'il y a entre certaines sensations exprimées dans les « Fleurs du Mal » et celles que l'on rencontre dans quelques pages de *Manette Salomon* ou de *la Faustin*. L'agonie sardonique de lord Annandale, notamment, est bien digne de Baudelaire ; il y a chez les Goncourt comme chez Baudelaire, un sensualisme païen, un culte de la beauté morbide, un goût de la cruauté mystique, une recherche instinctive de l'anormal. Dès lors, sachant qu'ils étaient contemporains et que les Goncourt avaient eu l'occasion non seulement de lire, mais encore de fréquenter Baudelaire, on est bien tenté de conclure qu'inconsciemment et par attraction spontanée, les Goncourt ont subi son influence et ont réédité, sous une forme sensiblement modifiée, certaines particularités bien baudelairiennes.

Ce goût du bizarre, de l'anormal, peut-être l'ont-ils aussi un peu puisé dans l'œuvre d'Edgard Poë, l'inspirateur de Baudelaire. « Je suis un auteur d'une tout autre école, écrivait Edmond, et cependant les auteurs que je préfère parmi les modernes : ce sont Henri Heine et Poë. Nous tous, je nous trouve commis-voyageurs, à côté de ces deux imaginations (2) ». Poë séduit précisément leur imagination, parce qu'il est imprévu, échevelé, chimérique, qu'il sort de la banalité de la vie, qu'il est anti-bourgeois. Edmond avoue lui-même son goût pour les livres de fantaisie, et ce goût se comprend parce que la fantaisie est une forme d'art, la poétisation de la réalité, dont elle n'est pas nécessairement l'opposé. « Il y a chez moi, disait-il, dans la *Maison d'un Artiste*, un certain goût pour les livres des écrivains à l'imagination déréglée, aux concepts extravagants, aux

(1) *Journal*, tome Ier, p. 358.
(2) *Journal*, tome VI, p. 145.

idées singulières, pour les livres un peu fous, ces livres où, selon Montaigne, l'esprit faisant le cheval échappé, enfante des chimères (1) ».

C'est la même tournure d'esprit qui leur fera d'ailleurs goûter l'art japonais et qui leur fait admirer la représentation du monstre échevelé, merveilleux, horrible, hilarant, de l'exceptionnel qui secoue la banalité de l'existence courante, qui n'a rien de convenu, rien d'ordinaire, rien de déjà vu, qui cause à l'âme, aux sens, à tout l'être, une émotion violente et sensuellement cruelle. Tel est pour eux le génie d'Edgard Poë, génie sans précédent, parce qu'il est intensément moderne.

« Après avoir lu Edgard Poë, écrivaient-ils, la révélation de quelque chose dont la critique n'a point l'air de se douter. Poë, une littérature nouvelle, la littérature du XXe siècle, le miraculeux scientifique, la fabulation par A + B, une littérature à la fois monomaniaque et mathématique. De l'imagination à coup d'analyse, Zadig, juge d'instruction, Cyrano de Bergerac élève d'Arago. Et les choses prenant un rôle plus grand que les êtres. — et l'amour, l'amour déjà un peu amoindri dans l'œuvre de Balzac par l'argent, — l'amour cédant la place à d'autres sources d'intérêt ; enfin le roman de l'avenir appelé à faire plus l'histoire des choses qui se passent dans la cervelle de l'humanité que des choses qui se passent dans son cœur (2) ».

Prédiction qui semble se justifier et se réaliser de plus en plus par la fureur des romans policiers qui sévissent à l'heure actuelle et dont les auteurs semblent des petits fils abâtardis de Poë, tandis que les Goncourt avaient mieux su profiter de la lecture des contes fantastiques. Chez eux, quoiqu'à un moindre degré, le merveilleux, le chimérique existe, et ce merveilleux, ce chimérique ont une allure scientifique. Lord Annandale meurt d'une maladie bizarre, mais cette maladie, prétend l'auteur, est une maladie connue des médecins. Elle a un nom. De même la folie de Charles Demailly, de même la neurasthénie de Renée

(1) *La Maison d'un Artiste*, tome II, p. 25.
(2) *Journal*, tome Ier, p. 137.

Mauperin, sans parler des névroses de Germinie Lacerteux et de toutes les psychopathies qui font penser à l'œuvre du conteur américain. Ils furent séduits par cette imagination qui paraissait plutôt construite à coups de procédés que née d'une puissance instinctive. Nous avons dit déjà qu'ils admiraient, chez Poë, la fantaisie échevelée, étourdissante ; ils la retrouvèrent chez Henri Heine, mais plus touchante, plus mélancolique, plus humaine. De ces deux fantaisies sortit celle des Goncourt, chez qui le fantastique s'atténue dans la bizarrerie triste et dans l'étrangeté mélancolique.

Enfin, il faut signaler une dernière influence : celle de quelques peintres impressionnistes de leur époque et dont Degas est le type le plus parfait. « Un original garçon que ce Degas, écrivait Edmond, un maladif, un névrosé, un ophtalmique à un point qu'il craint de perdre la vue, mais par cela même un être éminemment sensitif, et recevant le contre-coup du caractère des choses. C'est, jusqu'à présent, l'homme que j'ai vu le mieux attraper, dans la copie de la vie moderne, l'âme de cette vie (1) ». Leur vision du moderne et en particulier leur vision de Paris sera un peu celle d'impressionnistes tels que Monet ou Raphaëlli, Jonkindt ou de Nittis, et dans leurs descriptions tachistes reviendra le souvenir des peintres d'une école qui les avait attirés par l'audace et la nouveauté de ses principes et de ses doctrines.

Tels sont les hommes, écrivains ou artistes, dont la lecture ou la fréquentation a pu modifier sous quelque rapport l'esthétique des Goncourt. Il nous reste maintenant à examiner les influences sociales qui ont dû s'exercer sur eux d'une manière efficace.

. . . . . .

Ces influences, nous en avons déjà un peu parlé à propos de leur jeunesse, ont été nombreuses et très diverses : influences

(1) *Journal*, tome VI, p. 112.

ou de voyages ou d'événements politiques, ou des cabales artistiques montées tour à tour pour et contre chacune de leurs nouvelles œuvres. Elles se produisaient tantôt dans le sens de leurs instincts, donnant ainsi plus libre cours aux impulsions naturelles, tantôt dans un sens opposé, les irritant et les aigrissant, les modifiant par cela même. En un mot, les influences sociales sont la réaction de leur tempérament contre les épreuves de la vie, les difficultés rencontrées à propos de la réalisation de leur idéal artistique et les cruautés douces ou violentes de l'existence littéraire.

Examinons d'abord quelles impressions ils rapportèrent des trois voyages qu'ils firent dans leur jeunesse. Celui d'Italie, nous l'avons dit, n'a guère contribué à leur éducation littéraire. Le voyage qu'ils accomplirent en Algérie a laissé sur leur mentalité des marques plus profondes, car c'est de ce pays qu'ils rapportèrent ce goût singulier de l'Orient et des habitudes orientales. Chose curieuse, alors qu'ils avaient été désagréablement surpris par la lumière aveuglante et crue de l'Italie, ils furent séduits par le bleu du ciel d'Alger, ce bleu qui semblait voilé doucement de vapeurs de poussière ou de buées imperceptibles, et d'où les rayons du soleil sortaient tout irisés. D'Alger, ils rapportèrent aussi cette conception originale de l'Orient, qu'ils exposent par la bouche de Coriolis dans *Manette Salomon*, et qui contraste si violemment avec la conception ordinaire, telle que Decamps l'avait mise à la mode, ce qui leur permet une fois de plus de blesser, avec un malin plaisir, l'opinion publique. « On ne trouble point impunément les habitudes du public, écrivaient-ils néanmoins dans *Manette*, ses idées reçues, les préjugés avec lesquels il juge les choses de l'art. On ne contrarie pas, sans le blesser, le rêve que ses yeux se sont faits d'une forme, d'une couleur, d'un pays. Le public avait accepté et adopté l'Orient brutal, fauve et recuit de Decamps. L'Orient fin, nuancé, vaporeux, volatilisé, subtil, de Coriolis, le déroutait, le déconcertait. Cette interprétation imprévue déran-

geait la manière de voir de tout le monde, elle embarrassait la critique, gênait ses tirades toutes faites de couleur orientale(1) ».

De leur troisième voyage, qu'ils firent vers l'année 1861, ils ont gardé un souvenir très vif, et ils ont emporté pour toute leur vie une prédilection pour les tableaux de Rembrandt et pour la peinture hollandaise. Ils ont aimé chez Rembrandt ce même caractère de fantaisie shakespearienne qui les avait auparavant attachés à Venise : « C'est le soleil, c'est la vie, c'est la réalité, écrivent-ils en parlant de « La Ronde de Nuit », et cependant, il y a dans cette toile un souffle de fantaisie, un sourire de poésie enchantée. Voyez-vous cet homme contre la muraille, à droite, coiffé d'un chapeau noir ? et des gens n'ont jamais trouvé de noblesse à Rembrandt. Puis au second plan, dans ces quatre têtes, cette figure indéfinissable, au sourire errant sur les lèvres, cette figure au grand chapeau gris, mélange de gentilhomme et de bouffon, héros étrange d'une comédie du « Ce que vous voudrez » ; et à côté de cette espèce de gnome et de pitre idéal, qui semble glisser à son oreille les paroles des confidents comiques de Shakespeare..... Shakespeare ! ce nom me revient, et je ne sais quel mirage voit mon esprit entre cette toile et l'œuvre de Shakespeare. Et regardez encore la petite fille toute de lumière, enfant de soleil qui jette ses reflets d'ambre à toute la toile, cette petite fille coiffée d'or, qu'on dirait habillée d'émeraudes et d'améthystes, et à la hanche de laquelle pend un poulet : petite juive, vraie fleur de Bohème. N'en trouverez-vous pas encore le nom et le type dans Shakespeare, en quelque Perdita ? (2) ».

Chez les Goncourt, l'influence de la Hollande se ramène plus justement à celle de Rembrandt. Ils ont subi le charme de ce réalisme délicat et nuancé de poésie et de fantaisie, qui, loin de le fausser, contribuent, au contraire, à en augmenter l'originalité. Ils ont aimé ce coloris où les teintes les plus éthérées, les plus blondes contrastent avec les noirs les plus intenses, et nul

(1) *Manette Salomon*, p. 158.
(2) *Journal*, tome Ier, p. 381.

doute que dans leurs tableaux littéraires, ils ne se soient souvenus de Rembrandt et qu'ils lui aient emprunté les meilleurs de ses procédés.

Mais, somme toute, le bagage artistique et littéraire qu'ils ont rapporté de leurs voyages est fort mince, et c'est à peine s'il peut être considéré comme un des éléments ayant contribué à l'élaboration de leur esthétique. Leur jeunesse a été en effet des plus casanières. A part les trois voyages dont nous venons de parler, leur tour de France, et de temps en temps quelques fugues à Sainte-Adresse, ils n'ont pour ainsi dire point quitté Paris, et c'est Paris qui a été l'inspirateur de leur génie, leur muse la plus persuasive.

Ils ont compris et adoré Paris, et Paris sous tous ses aspects, admirant à la fois ses monuments, son ciel, sa foule. A Paris seulement, ils se sentaient dans leur élément et les Parisiens seuls leur apparaissaient comme semblables à eux. Comme Gavarni, et peut-être plus exclusivement que lui, les Goncourt ont été des Parisiens, ils ont vibré des mêmes émotions que la Lorette, ils ont été intéressés par des Jupillon, des Germinie, en un mot par tous les types d'êtres qui constituent cette agglomération vivante et ondoyante, sans cesse obéissant au caprice de la mode, artiste jusque dans la misère et le vice, et sachant relever au besoin par un côté élevé, fantaisiste, les mauvaises et basses actions. Population d'amateurs et de dilettantes, à travers toutes ses classes, les Parisiens ont impressionné fortement les Goncourt.

Aussi, seuls, auront-ils l'honneur d'être mis en scène dans les romans des deux frères, et Paris sera-t-il le seul décor qui encadrera leurs intrigues, décor combien varié et divers du reste. Car les Goncourt ont connu la ville élégante comme la cité ouvrière, le bal de l'Opéra comme celui de la Boule Noire, le boudoir de la Faustin comme la mansarde de Germinie, les ateliers des grands peintres comme les maisons spéciales des abords de l'Ecole militaire. Ils ont parcouru tous les quartiers urbains et suburbains, suivant le chemin des fortifications et les trottoirs des boulevards extérieurs, savourant le plaisir de découvrir cha-

que jour un nouveau charme à ce Paris, qui leur semblait une mine de curiosités, précieuse entre toutes, et même une mine inépuisable d'eaux fortes littéraires.

Il est en effet à noter chez les Goncourt un goût spécial pour une forme d'art qu'ils ont pratiquée et qui a pu avoir une certaine influence sur le choix de leur procédés descriptifs ; c'est leur talent d'aquafortistes et leurs connaissances en matière de gravures. Les deux frères se sont occupés de cette science, Jules tout particulièrement, et il en a laissé des souvenirs intéressants. Cette préoccupation a modifié un peu leur esthétique. A l'art de la gravure, ils ont emprunté le goût pour l'étude détaillée de l'œuvre d'art, et ils sont devenus ainsi des critiques d'un genre très spécial, sachant donner d'un objet une image forte, et mettre seulement en valeur les traits saillants. A cette aptitude ils doivent aussi cette idée que la littérature est une manière de peinture et d'eau-forte, et que la prose doit se manier comme un poinçon, avec une rigueur, une précision, une justesse de touche singulière.

Signalons encore une influence qui s'est exercée sur leur caractère, et qui a indirectement réagi sur leur talent : les Goncourt, dès leurs débuts, ont été l'objet d'une hostilité presque générale ; ils durent affronter les cabales montées par des rivaux jaloux de leur origine aristocratique ou de leurs innovations littéraires. Ils en sortirent à la fois aigris et plus ardents au travail, mais aussi atteints d'une mélancolie incurable et pleins de rancœur contre l'injustice dominante à tous les degrés de l'échelle sociale. « Retour anxieux à Paris, vers l'aimant de notre vie, vers notre livre, vers les nouvelles de notre succès ou de notre insuccès, écrivaient-ils le 29 juillet 1861, en parlant de *Sœur Philomène*, qui venait de paraître. Quelle vie que cette vie des lettres ! Je la maudis par moment et je la hais. Ces journées où les émotions se précipitent en vous ! Ces montagnes d'espérances qui s'élèvent et s'écroulent ! Cette succession perpétuelle d'illusions et de dégringolades. Ces heures de platitude où l'on attend sans espérer. Ces minutes d'angoisses comme ce soir, où l'on interroge la fortune de son livre aux étalages, et où je ne

sais quoi de poignant vous mord à la vitrine d'un libraire où vous n'êtes pas exposé. Enfin, tout le travail haletant de votre pensée nerveusement partagée entre l'espérance et la désespérance : tout cela vous bat, vous roule, vous retourne, comme des vagues, un naufragé (1) ».

Ces luttes incessantes contre la critique et l'opinion publique leur ont donné, avec un profond scepticisme, la haine des hommes de lettres. Elles les ont amenés à afficher un certain dédain du succès auprès de la masse, dédain factice au début, sincère par la suite, et qui les a prédisposés à l'art indépendant. Elles ont fortifié par contre leur amour de la littérature pure et désintéressée et leur ont fait rechercher la réalisation d'un idéal esthétique de plus en plus élevé.

Mais toutes ces influences, quelqu'importance qu'elles aient pu avoir dans la formation artistique des Goncourt, n'auraient en rien modifié leurs instincts, leurs habitudes, si elles ne s'étaient exercées sur des tempéraments d'une originalité puissante, qui sont eux surtout les facteurs véritables de l'esthétique des Goncourt que nous nous proposons d'étudier. Il nous reste donc maintenant à déterminer les traits caractéristiques de leur tempérament avant d'aborder l'analyse de leur esthétique proprement dite.

---

(1) *Journal*, tome Ier, p. 377.

B. **Le tempérament des Goncourt**

CHAPITRE III

Caractère des Goncourt

C'est vers 1857-1858, que les Goncourt commencèrent leur carrière d'hommes de lettres, bien que diverses publications, telles que l'*Histoire de la Société Française pendant la Révolution*, soient antérieures à cette date. Nous nous placerons donc à cette époque, pour étudier leur tempérament, qui nous paraît alors avoir atteint seulement son entier développement. Edmond vient d'avoir trente-six ans, Jules, vingt-huit. La vie a déjà eu le temps d'exercer son influence sur leur mentalité, de développer certaines tendances, d'en réfréner d'autres, de leur enlever beaucoup d'illusions, d'irriter leurs instincts les plus violents, de fixer leur tempérament d'une manière désormais presque immuable.

Dans *les Frères Zemganno*, Edmond nous a laissé un portrait de chacun d'eux qui nous éclairera mieux que tout autre et une fois pour toutes sur les divergences de leur caractère. « Tous deux, ouverts à ce langage magnétique des choses de la nature qui, pendant la nuit et le jour, parlent muettement aux organisations raffinées, aux intelligences d'élection, étaient cependant tout différents.

Chez l'aîné, les dispositions réflectives et les tendances songeuses de son être surexcité par une singulière activité cérébrale, appartenaient tout entières dans sa profession de la force et de l'adresse physiques, à l'invention abstraite de conceptions gymnastiques presque toujours irréalisables, à la création de rêves

clownesques impossibles à mettre en pratique, à l'enfantement d'espèces de miracles demandés aux muscles et aux nerfs d'un corps. Du reste, même dans la pratique matérielle de ce qu'il exécutait, Gianni donnait une large part à la réflexion et à l'action de la cervelle, et son axiome favori était : que pour poncer un exercice, il fallait un quart d'heure de travail et trois quarts d'heure de méditation.

Le plus jeune, resté avec bonheur un ignorant et dont toute la première instruction n'avait été guère faite que par la causerie bavarde et à bâtons rompus, du père pendant la montée, au pas, des côtes, et plus paresseux d'esprit que Gianni, et avec un balancement plus grand de la pensée dans le bleu ; en un mot plus bohémien de la lande et de la clairière, — et par cela plus poète —, vivant dans une sorte de rêvasserie heureuse, souriante, pour ainsi dire sensuelle, et d'où tout à coup jaillissaient des imaginations moqueuses, des fusées d'une gaieté attendrie, des excentricités folles. Et ces qualités faisaient tout naturellement de Nello, l'arrangeur, le trouveur de jolis détails, le pareur, le fioriturcur de ce qu'inventait de faisable son frère (1) ».

De cette longue citation, il ressort qu'Edmond était plus méditatif, plus intellectuel, plus chimérique peut-être que son frère.

Dans le *Journal*, Jules avait d'ailleurs donné une description de leurs mentalités respectives, qui correspondait à celle des Zemganno et qui, rapprochée d'elle, la complète. « Je n'ai pas les mêmes aspirations que l'autre de nous, dit-il. Lui, sa pente, s'il n'était ce qu'il est, ce serait vers le ménage, vers le rêve bourgeois d'une communion d'existence avec une femme sentimentale. Lui est un passionné tendre et mélancolique, tandis que moi, je suis un matérialiste mélancolique... Je sens encore en moi, de l'abbé du XVIIIe siècle, avec de petits côtés cruels du XVIe siècle italien, non portés toutefois au sang, à la souffrance des autres, mais à la méchanceté de l'esprit. Chez Edmond, au contraire, il y a presque de la bonasserie. Il est né en Lorraine ; c'est un esprit germain. Edmond se voit parfaitement militaire

(1) *Les Frères Zemganno*, p. 205.

dans un autre siècle, avec la non déplaisance des coups et l'amour de la rêverie. Moi, je suis un latin de Paris... Moi, je me vois plutôt dans des affaires de chapitre, des diplomaties de communautés, avec une grande vanité de jouer des hommes et des femmes pour le spectacle de l'ironie. Est-ce qu'il y aurait chez nous une naturelle prédestination de l'aîné et du cadet, comme elle fut sociale autrefois. Au résumé, chose étrange, chez nous, la plus absolue différence de tempéraments, de goûts, de caractère et absolument les mêmes idées, les mêmes sympathies et antipathies pour les gens, la même optique intellectuelle (1) ».

Dans cette association étroite de vie et de travail, les deux êtres qui s'aimaient n'ont pas essayé de s'unifier ; ils n'y seraient, d'ailleurs, sans doute pas arrivés. Ils se sont bornés à profiter de leurs qualités propres, se corrigeant l'un l'autre de leurs excès, ayant eu la rare chance de se connaître bien et surtout de se juger avec bon sens. Aussi, grâce à cette fusion dans l'œuvre, mais dans l'œuvre seulement, ils nous ont fait jouir et profiter de ce qu'il y avait de charmant dans chacun d'eux, en s'efforçant de nous empêcher de deviner ce qui venait de Jules et ce qui venait d'Edmond.

Nous ne chercherons donc pas à étudier séparément le tempérament et la pensée des deux frères. Eux-mêmes ne l'auraient sans doute pas voulu. Après cet aperçu qu'ils nous ont laissé l'un et l'autre sur leurs divergences propres, nous nous attacherons à découvrir quels étaient les traits dominants de leur nature, et par conséquent ceux qui ont dû influer davantage sur leur esthétique.

Nous sommes tout d'abord attirés, chez les Goncourt, par l'intensité, l'étendue, la délicatesse de leur sensibilité. La première qualité de cette sensibilité est l'intensité. Ils vibrent à toutes les sensations, plus qu'aucune autre créature humaine. Le plus petit choc nerveux les ébranle et met en mouvement leurs

---

(1) *Journal*, tome II, p. 293.

facultés sensuelles et imaginatives. En un mot, ils sentent aussi violemment qu'un être animé peut sentir. Tous leurs sens sont tenus en éveil et dans l'attente de la secousse espérée. Visions, odeurs, sons, caresses sont également perçues avec le même plaisir ou la même douleur, c'est-à-dire un plaisir ou une douleur à son maximum.

Cette sensibilité est très compréhensive ; non seulement elle s'applique aux sensations générales, mais encore elle sait en découvrir de nouvelles et de particulières. C'est une sensibilité de poètes.

« Les cérémonies mortuaires des gens que j'aime, me donnent une absence de l'existence qui n'est pas sans charme. Il me semble que le restant de ma vie demi-morte se perd et s'efface dans des bruits de cloches, de psalmodies, des murmures d'orgue, des pleurs de femmes, des bruits douloureux et doux à la fois (1) ». Cette perception douloureusement douce, dont ils parlent dans leur *Journal*, est bien significative. Elle révèle un tempérament de poète, car le propre du poète est précisément de sentir le charme de la tristesse et la mélancolie de la joie.

Leur sensibilité est tellement liée à leur imagination, que ces deux facultés ne s'éveillent pas isolément. Ils imaginent des sensations réelles, mais antérieurement perçues, et qui leur servent de point de départ à une sorte de rêve sensuel. Ou bien ils croient réellement sentir des sensations purement imaginaires, ce qui augmente singulièrement l'acuité de leur sensibilité et donne aux impressions reçues un caractère de complexité spéciale. Jamais un plaisir ou une douleur ne viennent d'un seul sens, de même qu'en face d'une peinture ou près d'un piano, leurs sensations ne seront jamais purement picturales ou auditives. Ils seront frappés, tout au contraire, d'un détail en apparence étranger au spectacle ou à l'impression principale, et ce détail les obsèdera. Un exemple probant de leur genre de sensibilité se trouve dans *Idées et Sensations* :

(1) *Journal*, tome IV, p. 351.

« Ce que j'aime surtout dans la musique, dit l'un des deux frères, ce sont les femmes qui l'écoutent. Elles sont là comme devant une pénétrante et divine fascination, dans des immobilités de rêve que chatouille, par instants, l'effleurement d'un frisson. Toutes, en écoutant, prennent la tête d'expression de leur figure; leur physionomie se lève et peu à peu rayonne d'une plus tendre extase. Leurs yeux se mouillent de langueur, se ferment à demi, se perdent de côté ou montent au plafond chercher le ciel. Des éventails ont, contre les poitrines, un battement pâmé, une palpitation mourante comme l'aile d'un oiseau blessé; d'autres glissent d'une main amollie dans le creux d'une jupe; et d'autres retroussent, avec leurs branches d'ivoire, un vague sourire heureux sur de toutes petites dents blanches. Les bouches détendues, les lèvres doucement entr'ouvertes, semblent aspirer une volupté qui vole. Pas une femme presque n'ose regarder la musique en face. Beaucoup, la tête inclinée sur l'épaule, restent un peu penchées, comme sur quelque chose qui leur parlerait à l'oreille; et celles-ci laissant tomber l'ombre de leur menton sur les fils de perles de leur cou, paraissent écouter au fond d'elles. Par moments, la note douloureusement râclée sur le cœur d'un violoncelle fait tressaillir leur engourdissement ravi, et des pâleurs d'une seconde, des diaphanéités d'un instant, à peine visibles, passent sur leur peau qui frémit. Suspendues sur le bruit, toutes vibrantes et caressées, elles semblent boire de tout leur corps le chant et l'émotion des instruments.... La messe de l'amour, on dirait que la musique est cela pour la femme (1) ».

Ainsi, ce qui les frappe dans une audition musicale, ce qui les émeut, c'est l'impression des spectatrices. Ils suivent la phrase mélodique mille fois mieux en la lisant dans les yeux des femmes, qu'en se recueillant pour écouter. La sensation pour avoir été déplacée, n'en est pas moins vive. Il s'y est mêlé simplement un élément intellectuel. De même dans la page suivante. « Le

(1) *Idées et Sensations*, p. 1.

pas d'un mendiant auquel on n'a pas donné, et qui s'en va, vous laisse son bruit mourant dans le cœur (1) ». Ce bruit mourant laissé dans le cœur et non dans les oreilles, cette résonnance singulière des pas du mendiant sont d'un effet d'autant plus saisissant que l'expression est ici parfaitement adéquate à la sensation. Leur sensibilité par son acuité même leur a fait trouver les termes les plus justes.

Les Goncourt sont aussi remarquables par la délicatesse de leur sensibilité. Ils perçoivent les impressions les plus ténues. Le plus faible bruit, la plus infime secousse suffit à mettre leur système nerveux en branle. Ils sont touchés à la vue des objets inanimés, semblables à ce Charles Demailly dont ils disent : « Cela qui agit si peu sur la plupart, les choses avaient une grande action sur Charles. Elles étaient pour lui parlantes et frappantes, comme les personnes. Elles lui semblaient avoir une physionomie, une parole, cette particularité mystérieuse qui fait les sympathies et les antipathies. Ces atomes invisibles, cette âme qui se dégage des milieux de l'homme avaient un écho au fond de Charles. Un mobilier lui était ami ou ennemi. Un vilain verre le dégoûtait d'un bon vin; une nuance, une forme, la couleur d'un papier, l'étoffe d'un meuble, le touchaient agréablement ou désagréablement, et faisaient passer les dispositions de son humeur par les mille modulations de ses impressions. Aussi le plaisir ne durait-il pas pour lui. Charles lui demandait un ensemble trop complet, un accord trop parfait des créatures et des choses. C'était un charme bien vite rompu. Une note fausse dans un sentiment ou dans un opéra, une figure ennuyeuse, ou même un garçon de café déplaisant, suffisaient à le guérir d'un caprice, d'une admiration, d'une expansion ou d'un appétit (2) ».

Les Goncourt, sous le nom de Charles Demailly, n'ont fait que reproduire leurs propres impressions. Ce raffinement de la sen-

---

(1) *Journal*, tome Ier, p. 4.
(2) *Charles Demailly*, p. 72.

sibilité ou plutôt de la sensitivité, d'où dérive « leur goût de l'objet d'art et de l'ameublement, et que nous étudierons ultérieurement, leur sera infiniment précieux pour faire de « la micrographie romanesque » selon l'expression de M. Bourget. « Par nature et par éducation, cet écrivain (M. Bourget parle d'Edmond seul parce que Jules était mort à cette époque, mais ce jugement aurait pu s'appliquer aux deux frères) possède une intelligence aiguisée jusqu'à la maladie, de la nuance infiniment ténue et de la créature infiniment raffinée. Il n'aperçoit pas, comme Balzac, ou Zola, de vastes ensembles, et il n'a pas davantage la vision de la personne saine et simple, au fonctionnement normal, aux sensations coordonnées que montrent, avec un art exquis, certains romanciers anglais ou russes. En revanche, il est incomparable, dans l'analyse, par le menu, d'une suite de modifications nerveuses ou dans la peinture d'un de ces tourmentés comme la civilisation moderne en produit trop (1) ».

M. Bourget nous révèle, en même temps, un autre caractère de leur sensibilité : la morbidesse qui dérive à la vérité des précédents, mais qui mérite une mention spéciale parce que leur esthétique se caractérisera précisément par le goût du morbide. Si les Goncourt ont senti avec une telle intensité, une telle acuité, une telle délicatesse, c'est qu'ils étaient des malades, ou, plus exactement, des névropathes. Ils souffraient parce qu'ils ressentaient toutes les impressions de détail avec une égale force, et que les sensations de plaisir sans mélange sont infiniment rares.

Ils parlent d'ailleurs de leurs souffrances dans Charles Demailly : « Cette sensitivité nerveuse, cette secousse continue des impressions désagréables pour la plupart et choquant les délicatesses intimes de Charles plus souvent qu'elles ne la caressaient, avait fait de Charles un mélancolique (2) ». Cette lutte, ce heurt continuel de la sensibilité contre les obstacles, les ennuis, les chagrins de la vie, avaient contribué à irriter la névropathie des

(1) Bourget. *Ess. de Psych. contemp.*, tome II, p. 189.
(2) *Charles Demailly*, p. 73.

Goncourt. Leur tempérament les y disposait très fortement ; Jules surtout, avait depuis son enfance une santé délicate ; il devait souffrir toute sa vie et mourir de maladie nerveuse. Leurs travaux intellectuels augmentaient cette fièvre mentale, surexcitaient leurs nerfs, et cela d'autant plus qu'ils faisaient effort pour affiner encore leurs sens endoloris.

De leur névropathie on peut discerner trois causes : leur tempérament, l'influence de leur temps et de leur genre de vie, et enfin la volonté de se laisser dominer par elle. L'influence de leur temps, ils l'ont avouée eux-mêmes dans *Charles Demailly :* « Le système nerveux est surmené à l'heure qu'il est, comme il ne l'a jamais été, disent-ils. Les appétits de bien-être, les exigences des carrières, les exigences de position, d'argent, de luxe du ménage tel qu'il est constitué, la concurrence illimitée en tout ont fait la prodigalité de l'effort, de la volonté de l'intelligence en un mot, la dépense exagérée des facultés et des passions humaines. L'activité de chacun, du haut au bas de l'échelle, a été doublée, triplée, quadruplée. Tous nous sommes surexcités... et jusqu'à nos enfants, dont nous poussons l'esprit qui bégaye, comme on pousse une plante en serre chaude. C'est une circulation fiévreuse de la vie, une irritation, presque une crise de tout ce qui est la partie délicate, et comme immatérielle de notre individu (1) ».

La vie moderne brûle l'être, elle le dessèche ; la vie cérébrale produit un effet encore plus rapide, elle le déforme. « C'est un des phénomènes de l'état de civilisation, écrivent-ils dans *Charles Demailly*, d'intervertir la nature primitive de l'homme, de transporter la sensation physique dans le sensorium moral et d'attribuer aux sens de l'âme, les acuités et les finesses que l'état sauvage attribue à l'ouïe, à l'odorat, à tous les sens du corps. Charles Demailly en était un remarquable et malheureux exemple. Nature délicate et maladive, sorti d'une famille où s'étaient croisées les délicatesses maladives de deux races dont il était le dernier rejeton et la pleine expansion, Charles pos-

(1) *Charles Demailly*, p. 231.

sédait à un degré suprême le tact de l'impressionnabilité. Il y avait en lui une perception aiguë, presque douloureuse de toutes choses et de la vie (1) ».

Ce phénomène de désorganisation qui s'exerce sur Charles, s'était exercé sur les deux frères et en particulier sur Jules, aggravé du reste par une vie cérébrale trop intense. « Je m'aperçois tristement, écrit l'un des deux frères, que la littérature, l'observation, au lieu d'émousser en moi la sensibilité, l'a étendue, raffinée, développée, mise à nu. Cette espèce de travail incessant, qu'on fait sur soi, sur ses sensations, sur les mouvements de son cœur, cette autopsie perpétuelle et journalière de son être, arrive à découvrir les fibres les plus délicates, à les faire jouer de la façon la plus tressaillante. Mille ressources, mille secrets se découvrent en vous pour souffrir. On devient à force de s'étudier, au lieu de s'endurcir, une sorte d'écorché moral et sensitif, blessé à la moindre impression, sans défense, sans enveloppe, tout saignant (2) ».

Cette secousse perpétuelle et douloureuse imposée au système nerveux produit un état morbide et anormal. « Ah ! s'écrient-ils dans leur *Journal*, la belle désorganisation physique, que fait, même chez les plus forts, les plus solidement bâtis, la vie cérébrale. C'est positif, nous sommes tous malades, quasi fous, et tout préparés à le devenir complètement (3) ». Cette constatation, au lieu de les effrayer, de les arrêter dans cette voie, qui peut être fatale à leur intelligence, à leur vie même, leur fait presque plaisir. C'est qu'ils se rendent compte de l'auxiliaire précieuse qu'est une sensibilité maladive, pour un homme de lettres. Ils s'en glorifient comme d'une originalité très rare et dont ils comprennent le mérite.

« Nous trouvons les livres que nous lisons, écrits avec la plume, l'imagination, le cerveau des auteurs, disent-ils. Nos livres à nous, nous semblent bien écrits avec cela, mais encore

---

(1) *Charles Demailly*, p. 72.
(2) *Journal*, tome II, p. 15.
(3) *Journal*, tome V, p. 50.

avec ceci ; — et c'est leur originalité —, avec nos nerfs et nos souffrances ; en sorte que chez nous, chaque volume a été une déperdition nerveuse, une dépense de sensibilité en même temps que de pensée (1) ».

Et cependant, cette acuité de perception dont ils se glorifient, cette sensibilité morbide qu'ils cultivent avec soin, de quelles douleurs ne sont-elles pas payées ? Avant d'aboutir à cette effroyable agonie, Jules avait enduré des souffrances continuelles. Il se sentait poursuivi par le bruit : « Sous l'agacement du bruit, écrit-il dans son *Journal*, il arrive une espèce de maladie nerveuse de l'oreille, l'acuité de la perception devient douloureusement infinie, et l'on ne souffre pas seulement du bruit, mais de la prévision et de l'attente du bruit, et, le bruit fait, on souffre encore de ce qui est si long à mourir dans les ondes sonores (2) ». Jules avait beau changer de chambre, d'appartement, de quartier, de contrée, le bruit l'empêchait toujours de dormir.

Les plus petits détails de la vie quotidienne, s'ils viennent à l'encontre de leurs dispositions d'esprit, suffisent à les tourmenter. « Il me semble que tout joue faux autour de moi. Je souffre au contact des autres. Le bruit des paroles et des gens qui m'entourent, me blesse et m'agace. Ma bonne, ma maîtresse me paraissent plus bêtes que les autres jours. Mes amis m'ennuient et me semblent s'entretenir d'eux-mêmes plus qu'à l'ordinaire. La sottise que j'accroche ou avec laquelle je suis forcé d'échanger quelques mots, me grince aux oreilles. Tout ce que j'approche, tout ce que je touche, tout ce que je perçois me gratte à rebrousse-nerfs. Je n'attends rien et j'espère cependant quelque chose d'impossible, un transport, je ne sais comment, loin des milieux où je vis, loin des journaux annonçant ou n'annonçant pas le passage du Tessin par les Autrichiens, loin de mon moi contemporain, littéraire et parisien, un transport qui me jetterait dans une campagne couleur de rose,

(1) *Journal*, tome III, p. 297.
(2) *Journal*, tome III, p. 189.

semblable à la « Folie », de Fragonard, gravée par Janinet, et où la vie ne m'embêterait pas (1) ».

Cette douleur, provoquée par l'imperfection du milieu où ils vivent, cette insociabilité qu'elle provoque à son tour parfois, découlent naturellement de cette sensibilité aiguë qui les rend les plus charmants des névropathes. Ils ont souffert pour avoir trop recherché « les choses exquises », et pour ne pas s'être contenté de ce que le monde terrestre pouvait leur offrir. Ils ont souffert, en un mot, parce qu'ils étaient des dilettantes et des quintessenciés, ce dont ils se vantent, d'ailleurs, comme de leur qualité la plus incontestable.

« Du talent, peut-être en avons-nous, disent-ils dans le *Journal,* et je le crois, mais d'avoir du talent, il nous vient moins d'orgueil, que de nous trouver des espèces d'êtres impressionnables, d'une délicatesse infinie, des vibrants d'une matière supérieure et les plus artistes à goûter l'aile de poularde braisée que nous mangeons ici, un tableau, un dessin, une boîte de laque, un bonnet de linge de femme, le suprême et l'exquis de toutes choses raffinées et inaccessibles aux gros sens du public (2) ». Ce raffinement déterminera une particularité de leur esthétique. C'est grâce à lui qu'ils créeront autour de leurs personnages, des décors variés, mais toujours artistiques, et qu'ils donneront même aux plus populaires de leurs héros, des aspirations à l'élégance et aux jouissances rares et délicates.

Il faut encore noter, chez les Goncourt, le développement remarquable du sens de la vue, et, par suite, la préférence qu'ils accordent aux impressions visuelles. « Critiques et louanges me louent et m'abîment sans comprendre un mot de ce que je suis », pense Charles Demailly. « Toute ma valeur, ils n'ont jamais parlé de cela, c'est que je suis un homme pour qui le monde visible existe (3) ». Cette définition d'eux-mêmes, renouvelée de Gautier, est singulièrement forte et précise. Cela veut

(1) *Journal*, tome Ier, p. 272.
(2) *Journal*, tome III, p. 166.
(3) *Charles Demailly*, p. 85.

dire, d'abord, qu'ils ne se complaisent ni dans l'abstraction ni dans l'absolu, que les idées pures ne les touchent pas et qu'ils ne retiennent comme élément de jouissance esthétique que les objets matériels dont la vue semble appréhender les contours.

Le fait qu'ils furent des hommes « pour qui le monde visible existe », explique leur prédilection pour les peintures de milieux, de paysages, d'intérieurs, de robes. Ils avaient été préparés à la peinture littéraire par leurs années de peinture proprement dite et de celles-ci, nous l'avons déjà mentionné, ils avaient toujours gardé leur œil de coloristes : « Je réfléchis combien un de mes sens, la vue, m'a coûté, dit Charles Demailly. Combien dans ma vie, aurai-je tripoté d'objets d'art, et joui par eux ! insensible ou à peu près aux choses de la nature, plus touché d'un tableau, que d'un paysage, et par l'homme que par Dieu (1) ».

Les Goncourt indiquent par là le caractère le plus original de leur sensitivité. C'est une sensitivité spéciale, à la fois d'artistes et de poètes, de rêveurs et de coloristes. Chez eux, la sensation se transforme immédiatement. Au même instant qu'ils éprouvent une impression, ils voient la manière de la rendre perceptible aux autres ; ils en voient pour ainsi dire la photographie littéraire.

« Je suis couché avec la migraine, écrit Jules de Goncourt dans le *Journal*, et les bruits des choses au loin, se transforment, se poétisent, arrivent aux sens, idéalisés. Les seaux d'eau, dont les cochers lavent les voitures dans les cours, prennent, pour moi, des bruissements et des fraîcheurs de jets d'eau de l'Alhambra (2) ». Leur sensibilité trouve le moyen de transposer des sensations vulgaires et banales en sensations quintessenciées. On comprend dès lors qu'ils préfèrent un tableau à un paysage, parce que dans le paysage, ils ne voient que le tableau.

Rodenbach, dans la *Revue de Paris*, explique assez bien la nature de cette sensibilité spéciale. « Les Goncourt étaient nés

(1) *Charles de Mailly*, p. 80.
(2) *Journal*, tome II, p. 191.

collectionneurs », dit-il. « Or on n'est pas collectionneur par un penchant de l'esprit, une aptitude mentale. Cette disposition est un phénomène nerveux. Tous les collectionneurs sont ce que les physiologistes appellent des « tactiles », ayant l'esthétique du toucher, et réceptifs d'impressions d'art par le bout des doigts. Les Goncourt, de plus, avaient la vue aussi sensibilisée que le toucher. Même, ils commencèrent par dessiner, faire de l'aquarelle, s'orienter vers une carrière de peintres. Aujourd'hui encore, ne comprend-t-on pas, à voir l'œil extraordinaire du survivant (Edmond), cet œil rond, vaste, comme taillé à facettes par la lumière changeante, qu'il est un œil merveilleusement impressionnable, un œil qui subit comme un attouchement, le reflet des objets, un œil contre lequel est blotti un écheveau de nerfs, transmettant vite, en une télégraphie magique, l'impression de couleur au cerveau, en même temps que les nerfs du tactile transmettent l'impression de la forme (1).

Mais, il faut ajouter que les sensations tactiles ne sont pas aussi intenses chez eux que les sensations visuelles. Parce qu'ils sont peintres et parce qu'ils sont impressionnistes, ils éprouvent avant tout la sensation de la couleur. Comme le dit M. Bourget, « les Goncourt ne sont pas des plastiques à la manière de Théophile Gautier. Ils ont bien vite reconnu que la forme n'est qu'un cas particulier de la couleur, et que la saillie des objets résulte d'une dégradation des teintes, c'est donc la couleur, qu'ils s'ingénient à reproduire (2) ». Leur prose, leur style, seront destinés à donner l'illusion de couleur. Ils chercheront des épithètes imagées, brillantes, ou plutôt celles-ci se présenteront d'elles-mêmes à la suite des impressions rétiniennes.

Leurs descriptions, grâce à ce travail, seront de petits tableaux avec des premiers plans, des ombres, des fonds. Voici un exemple de nuances exactement notées. « J'étais ce soir dans un café. Le gaz s'était éteint en même temps que minuit. J'avais devant moi un verre et une cannette de cristal, lignés de l'étroit éclair

(1) Rodenbach. *Revue de Paris*, 15 mars 1896, p. 441.
(2) Bourget. *Ess. de Psych. contemp.*, p. 176, tome II.

lumineux des toiles chardinesques ; dans le fond ténébreux, entre les flammes droites des deux bougies sur lesquelles montaient les fumées bleues des pipes, des crânes luisants, avec d'intelligentes virgules de lumière sur les tempes, des gens ayant une idiote discussion, à propos d'une partie de dominos. Par la baie d'une porte ouverte, un garçon étendant un tapis sur un billard, et derrière lui, un autre entrant dans la pièce avec un matelas roulé sur sa tête (1) ». Leur rétine perçoit les valeurs instinctivement et l'importance des détails ne paraît ordonnée que par des touches plus ou moins vives.

A ce goût de la forme et de la couleur peut se rattacher la passion que les Goncourt eurent toute leur vie pour les spectacles du cirque. « Le théâtre où nous allons est le cirque. Là, nous voyons des clowns, des sauteurs, des franchisseurs de cercles de papier, qui font leur métier et leur devoir : au fond les seuls acteurs dont le talent soit incontestable, absolu comme les mathématiques ou, mieux encore, comme le saut périlleux. Car en cela, il n'y a pas de faux semblant de talent ; ou on tombe, ou on ne tombe pas (2) ». Cette crainte du rire du vulgaire, qui, chez eux, tue la sensation esthétique et ce goût des jeux plastiques, des libres développements de forces et encore des manifestations de leur sensibilité dilettante et raffinée.

Percevant le ridicule en toutes choses, ironiques et délicats, ils souffrent du contact des mentalités médiocres, des rapports qu'ils sont obligés d'entretenir avec leurs semblables, et ils ont, par suite de ces froissements continuels, un peu de la haine de Stendhal contre le bourgeois et contre la banalité de ses plaisirs.

Au dire de son frère, Jules raillait presque inconsciemment les gestes solennels, les manières empruntées des passants, le cant indestructible des modes et des usages. Naturellement distingués, hommes du monde de naissance, ils ne pouvaient s'empêcher de voir les efforts vers la distinction, de ceux qui n'en étaient pas originellement doués. M. Prudhomme, dans toutes ses incar-

(1) *Journal*, tome Ier, p. 83.
(2) *Journal*, tome Ier, p. 291.

nations, dans ses tentatives les plus diverses, fut toujours leur tête de turc. C'est que M. Prudhomme représentait à leur époque en France une véritable autorité. Sans originalité, sans intelligence, ce bourgeois que 48 n'avait pas réussi à abattre, prétendait régenter les mœurs, l'art et la littérature. Il y avait une manière de vivre convenue, des règles esthétiques convenues, le beau convenu; et personne n'avait le droit d'y rien changer.

« Il est permis en France de scandaliser en histoire » écrivent-ils. « On peut écrire que Néron était un philanthrope ou que Dubois était un saint homme. Mais en art et en littérature, les opinions consacrées sont sacrées et peut-être, au XIXe siècle, est-il moins dangereux de marcher sur un crucifix que sur les beautés de la tragédie (1) ».

De même en peinture ou en sculpture, il y avait le Beau de l'Institut, celui qui était approuvé et qu'on devait chercher à imiter au détriment de l'originalité, du génie même. « Ce qu'il y a de plus divers et de plus opposé, natures, tempéraments, aptitudes, vocations, toutes les manières personnelles de sentir, de voir, de rendre les divergences, les contrastes, ce qu'une Providence sème d'originalité dans l'artiste, pour sauver l'art humain de la monotonie, de l'ennui; les contraires absolus qui doivent faire la contrariété des admirations, ces germes ennemis et disparates d'un Rembrandt et d'un Vinci à venir..... tout cela! Vous enfermez tout cela dans un pensionnat, sous la férule d'un pion du Beau! Et de quel Beau! Du Beau patenté par l'Institut (2) ». Et ce beau patenté par l'Institut n'est à leurs yeux qu'un Beau ennuyeux qui ressemble à « un pensum du Beau (3) ».

Le tempérament sensible et indépendant des Goncourt se révolte contre cette domination de la masse bourgeoise et inintelligente, primant une minorité aristocratique et intellectuelle. Au nom de l'art et de la littérature, poussé par une tendance

(1) *Journal*, tome Ier, p. 393.
(2) *Manette Salomon*, p. 58.
(3) *Idées et Sensations*.

insurrectionnelle innée et liée à leur sensibilité, ils déclarent la guerre aux oppresseurs du talent, qu'ils soient d'ailleurs bohèmes ou bourgeois. « Il y a en nous, disent-ils, un instinct qui nous pousse à l'encontre des despotismes d'hommes, de choses, d'opinions. C'est un don fatal que l'on reçoit en naissant et auquel on ne peut se soustraire. Il y a des esprits qui naissent domestiques et faits pour le service de l'homme qui règne, de l'idée qui réussit, du succès : ce terrible dominateur des consciences; — et c'est le plus grand nombre, et ce sont les plus heureux. Mais d'autres naissent, et nous sommes de ceux-là, avec un sentiment insurrectionnel contre ce qui triomphe, avec des entrailles amies et fraternelles pour ce qui est vaincu et écrasé sous la grosse victoire des idées et des sentiments de l'universalité, avec enfin cette généreuse et désastreuse combativité qui, dès huit ou dix ans, leur fait se donner des coups de poing avec le tyran de leur classe, et, tout le reste de leur vie, les confine dans l'opposition de la politique, de la littérature, de l'art (1) ».

Ils ont été des insurrectionnels parce qu'ils étaient pour ainsi dire en dehors de toute classe sociale, en marge des sociétés et qu'ils en souffraient. Ils appartenaient de naissance à l'aristocratie, ils en avaient les goûts, les manières et, par suite, le dédain de la bourgeoisie. Mais, en tant qu'hommes de lettres, ils vivaient dans un tout autre public; ils rencontraient devant eux, leur barrant la route, les bohèmes qui se considéraient comme les seuls véritables artistes ou hommes de lettres, et ne voulaient pas se laisser « concurrencer » par des amateurs. Edmond s'en est plaint notamment dans le *Journal*, tome VII, p. 186. Ainsi donc scandalisant les bourgeois et suspects aux bohèmes, se retiraient-ils dans leur isolement, méprisant à la fois les premiers d'ignorer le caractère principal de l'aristocratie, qui consiste précisément dans le fait d'être une aristocratie d'intelligence, et récriminant contre l'autocratie tyrannique des seconds en art et en littérature. « Quand Mürger écrivit la « Vie de Bohème », disent-ils, il ne se doutait guère qu'il écrivait l'histoire d'un monde qui allait être

(1) *Journal*, tome Ier, p. 325.

un pouvoir au bout de cinq ou six ans, et cela est cependant à l'heure qu'il est. Ce monde, cette franc-maçonnerie de la réclame règne et gouverne et défend la place à tout homme bien né. C'est un amateur, et avec ce mot-là, on le tue : a-t-il derrière lui les in-folio d'un bénédictin, ou apporte-t-il un peu de la fantaisie de Henri Heine. Oui, çà ne fait rien, c'est un amateur, et il sera déclaré amateur par tous les gagistes des feuilles de chou. Sans qu'on s'en doute, cet avènement de la Bohème, c'est la domination du socialisme en littérature (1) ».

La Bohème se compose pour eux de tous ces écrivains, poètes, romanciers, journalistes, le plus souvent sans talent, et qui dépensent le peu qu'ils en ont à empêcher tout homme étranger à leur clan, d'avoir du succès. Les Goncourt furent, toute leur vie, en butte aux attaques de la Bohème. On les accusa de faire de la littérature « par manie », en amateurs, comme ils auraient tout aussi bien fait de la peinture. Les cabales dont chacune de leurs œuvres, surtout leurs œuvres théâtrales, devaient être l'objet, ils les dûrent à ce qu'ils n'essayèrent jamais de faire taire la Bohème, en se mêlant volontairement à elle. Par tempérament, par cette sensibilité délicate et raffinée dont nous avons déjà parlé, ils se tenaient constamment à l'écart de ce groupe tout puissant, mais dont les manières, les mœurs, les habitudes littéraires mêmes leur répugnaient.

Les bourgeois, d'autre part, ne leur étaient pas plus sympathiques. Ils leur paraissaient ridicules, médiocres, le plus souvent intéressés, ennemis de toute idée neuve, comme de toutes les aspirations élevées et originales qu'ils sentaient jaillir du plus profond d'eux-mêmes. Ils voyaient entre eux et les bourgeois une barrière presque aussi infranchissable que celle qui les séparait de la Bohème. « Puis entre nous et ce monde, disent-ils, il y a un fossé. Notre pensée, vivant au-dessus des choses bourgeoises, a de la peine à descendre au terre-à-terre de la pensée ordinaire, tout entière alimentée par les basses réalités de la vie et la matérialité des événements journaliers. Oui, nous sommes de

(1) *Journal*, tome Ier, p. 123.

ce monde, nous en avons le langage, les gants, les bottes vernies, et cependant nous y sommes dépaysés et mal à l'aise, comme des gens déportés dans une colonie, dont les colons n'auraient que les dehors à notre portée, mais l'âme à cent lieues de la nôtre (1) ».

Ce qu'ils reprochent à la bourgeoisie, c'est d'avoir déteint sur toutes les classes de la société, et de leur avoir communiqué le goût de l'argent, le manque d'enthousiasme, le plat bon sens et les admirations de commande. « Si j'étais tout à fait riche, écrit Jules, dans le *Journal*, j'aurais aimé à faire une collection de toutes les saletés des gens célèbres sans talent, payant au poids de l'or le plus mauvais tableau, la plus mauvaise statue de celui-ci et de celui-là. Cette collection, je l'aurais livrée à l'admiration des bourgeois, et après avoir joui de leur stupide épatement, sur l'étiquette et le grand prix de l'objet, je me serais livré à un éreintement épileptique composé avec du fiel, de la science et du goût (2) ».

Ici transparaît dans une boutade, l'ironie de Jules ; mais à travers cette plaisanterie d'apparence insignifiante, on lit le regret de voir préférer des œuvres plates à celles pour lesquelles un auteur a dépensé « le meilleur de soi-même ». Et la bourgeoisie est d'autant plus coupable de ses méprises, qu'elle est par son éducation, par ses loisirs, par son luxe, plus à même de juger les beautés originales et sincères. Aussi se laissent-ils aller à des paroles du plus violent beylisme contre cette classe triomphante. « Ce serait un grand débarras de la bêtise chic et de l'imbécillité élégante, s'écrient-ils, qu'une machine infernale, qui, par un beau jour, tuerait tout le Paris faisant de 4 à 6 heures le tour du lac du Bois de Boulogne (3) ». A leurs yeux, il n'est pas de véritable aristocratie sans intelligence, et ce que l'on est convenu d'appeler de ce nom n'est souvent qu'une certaine bourgeoisie grossièrement parée des élégances du passé.

---

(1) *Journal*, tome Ier, p. 194.
(2) *Journal*, tome Ier, p. 277.
(3) *Journal*, tome II, p. 252.

Les Goncourt reprochent encore à la bourgeoisie son manque d'enthousiasme et le culte presque exclusif du plat bon sens. Depuis la Restauration, et surtout depuis le règne de Louis-Philippe, aucune poésie, aucun souci d'art, aucun mobile élevé ne semblait avoir de prise sur les hommes. « Aujourd'hui, il y a des étourdis pleins de raison, des fous très pratiques, des viveurs très rangés. Ils me font penser, dit l'un des deux frères, à ce magasin qui avait pour enseigne : « Au Carnaval de Venise ». On y vendait des bonnets de coton (1) ». Ils en veulent au bourgeois d'avoir communiqué l'ennui à la France entière et de l'y entretenir, en ne favorisant que l'éclosion d'œuvres convenues, et ils lui lancent cet anathème : « Jeunesse des écoles, jeunesse autrefois jeune, qui poussait de ses deux mains battantes, le style à la gloire ! Jeunesse tombée à l'enthousiasme du plat bon sens ! Jeunesse comptable et coupable des succès de Ponsard ! (2) ».

Le bourgeois gentilhomme, tel est le type qu'ils méprisent comme un pantin, mais qu'ils détestent à cause de son autorité, et de ses prétentions, comme un tyran qui a réussi à tout rapetisser, à rendre mesquins les littérateurs et les artistes, et qui n'a su que créer un être digne de lui et de ses plaisirs : la Lorette ; « Oh ! venez voir, courtisanes des grands siècles, s'écrient-ils, venez voir, magnifiques prêtresses de la Vénus Etœra, qui marchiez dans le vice comme sur un tapis de pourpre, triomphantes, ô contemptrices du lendemain, vous qui faisiez votre métier au soleil, « par amour de l'amour », comme dit l'Antoine de Shakespeare, impératrices de luxe, qui « maudissiez les coqs, parcequ'ils annoncent l'aurore », venez voir ces ménades rangées et ces modernes Aspasies ! Venez voir, venez voir ce roman Barème ! O grandes dédaigneuses du viager, venez voir ces créatures, vos petites filles, détailleuses de volupté, dépouilleuses d'enfant, gratteuses de vieillesses, poétiques comme des tirelires ! Venez voir, vous qui viviez votre vie sans savoir où elle vous menait, ô vous, qui jetiez le fond de votre coupe à l'avenir, et votre

(1) *Journal*, tome II, p. 275.
(2) *Journal*, tome Ier, p. 169.

couronne fanée aux soucis qui s'empressent, et votre tête à toutes les ivresses, et votre cœur à tous les vents, et vos lèvres à toutes les bouches, venez voir ce vice avare de lui-même et cette maigre carottière : la Lorette (1) ».

En un mot, leur sensibilité les fait s'insurger contre les sentiments intéressés. Ils sont enclins à pardonner à tout ce qui n'est pas entaché d'utilitarisme. Ils seraient tout près d'admirer le vice lui-même qui serait pratiqué d'une manière fastueuse, esthétique, insouciante. Mais la mentalité d'hommes d'affaires à laquelle ne peuvent se soustraire ni les lorettes, ni les artistes, ni les littérateurs d'aujourd'hui, leur répugne. Elle leur paraît, en quelque sorte, contre nature, grossière, monstrueuse, et plus encore funeste dans ses conséquences.

Ce marchandage et cette vénalité gagnent les classes intellectuelles : « Il est bien rare, écrivent-ils, qu'on se dévoue gratuitement à spiritualiser ses semblables. On démêle presque toujours, au fond des théories du beau, du bien, de l'idéal, l'aspiration à une place, à une chaire, à un bon logement, pour le théoricien (2) ». On se sert de tout, même des fausses convictions, pour obtenir honneurs ou argent. C'est une lutte acharnée, engagée entre les hommes, et comme tous ne peuvent réussir, ils se piétinent et s'entretuent. Les plus forts priment les plus faibles, et il en résulte des misères qui navrent la pitié des Goncourt.

Ils sont d'ailleurs sensibles à toutes les misères physiques et morales, à celles de l'ouvrier, de la fille, de la femme du peuple, comme à celle de l'artiste ou de l'homme de lettres. Leurs romans seront des tentatives d'apitoiement du public sur les laideurs de la société actuelle. Ils voudront en faire toucher les plaies à leurs lecteurs et les leur rendre aussi perceptibles qu'à eux-mêmes.

Ils n'espèrent pas du reste changer rien au cours des choses par leur œuvre de romanciers apôtres. Ils savent que la société

---

(1) *La Lorette.*

(2) *Journal*, tome II, p. 240.

est une force inconsciente et qu'elle n'obéit qu'à un mécanisme aveugle. Le fatalisme est leur doctrine, mais ils croient de leur devoir néanmoins d'essayer d'ouvrir les yeux à leurs contemporains et de les attendrir sur ce qui les attendrissait eux-mêmes si profondément. Cet attendrissement sincère du reste, les étonnait eux-mêmes. « C'est singulier, écrit Edmond, je suis un artiste, et je trouve qu'il n'y a que moi, dans le roman peuple, qui ait eu de la tendresse, des entrailles pour la canaille (1) ».

Le plus souvent, ils se borneront à décrire les misères, sans conclure ; à de très rares endroits, ils esquissent une théorie, et il faut avouer que leurs théories sociales ne sont pas dépourvues d'élévation.

« Dans une société qui serait une aristocratie, mais une aristocratie de capacités, ouverte au peuple, se renouvelant et se recrutant largement jusque dans les intelligences ouvrières, je rêverais, dit l'un des deux frères, un gouvernement qui essayerait de tuer la misère, abolirait la fosse commune, ferait place à tous les morts, comme à tous les vivants, décrèterait la justice gratuite, nommerait des avocats des pauvres, payés par le seul honneur de l'être, établirait devant Dieu, à l'église, la gratuité et l'égalité pour le baptême, le mariage, l'enterrement ; un gouvernement qui créerait un ministère de la souffrance publique (2) ».

Ils souhaitent en premier lieu le gouvernement d'une aristocratie. Donc, pour eux, le suffrage universel est une erreur, comme tous les systèmes destinés à conférer de l'autorité à la masse. Le pouvoir ne doit être qu'entre les mains d'un petit nombre d'hommes éclairés et ils ne sont pas d'avis de favoriser l'instruction dans toutes les classes au delà d'un certain degré de savoir nécessaire à l'existence. « Le jour où tous les hommes sauront lire et où toutes les femmes joueront du piano, disent-ils, le monde sera en pleine désorganisation pour avoir trop

(1) *Journal*, tome VI, p. 66.
(2) *Idées et Sensations*, p. 104.

oublié une phrase du testament du cardinal de Richelieu : « Ainsi qu'un corps qui aurait des yeux en toutes ses parties serait monstrueux, de même un Etat le serait, si tous les sujets étaient savants ; on y verrait aussi peu d'obéissance que l'orgueil et la présomption y seraient ordinaires (1) ». Les Goncourt redoutent particulièrement comme effet nécessaire de l'éducation de créer des aspirations chez des êtres qui ne pourront pas les satisfaire et qui, par suite, en souffriront. Les héros des Goncourt seront précisément ces déclassés qui, par instinct et parfois par éducation, se sont fait une mentalité, des habitudes, une nature au-dessus du niveau social, où la vie les force de se maintenir, et qui, sans cesse tiraillés et rebutés sont cruellement malheureux. Aussi les Goncourt reprochent-ils aux couvents de développer chez les jeunes filles destinées à être des femmes d'ouvriers, des côtés poétiques, incompatibles avec les charges d'un foyer laborieux. « Tout ce tendre, tout ce vaporeux hystérique, toute cette surexcitation de la tête par le cœur, font de la religion catholique un mauvais mode d'éducation de la femme pauvre. Elle la prédispose à l'amour idéal, et à toutes les choses romanesques et élancées de la passion, qu'elle n'est pas destinée à trouver dans son mari (2) ».

C'est parce qu'ils ont peur de la souffrance morale pour ces êtres mûrs et tout près des désillusions nécessaires de la vie, qu'ils voudraient les garantir de ces raffinements de la civilisation, auxquel on s'habitue trop facilement et dont la privation devient trop dure.

Mais là encore, ils se sentent impuissants. Les déclassés ne sont pas coupables eux-mêmes de leur infortune. Ils sont le résultat morbide des civilisations finissantes et anémiées, des civilisations qui doivent bientôt mourir. Il y a un certain malaise moral qui se répand alors dans toutes les classes de la société et qui, de propre à quelques intellectuels et à quelques névropathes, devient insensiblement commun à tous. Ce malaise

(1) *Journal*, tome Ier, p. 195.
(2) *Journal*, tome Ier, p. 205.

appelle une révolution sociale, une anarchie nouvelle, qui doit régénérer la race, car « la sauvagerie est nécessaire tous les quatre ou cinq cents ans pour revivifier le monde. Le monde mourrait de civilisation. Autrefois, en Europe, quand une vieille population d'une aimable contrée était convenablement anémiée, il lui tombait du Nord sur le dos, des bougres de six pieds qui refaçonnaient la race ».

« Maintenant qu'il n'y a plus de sauvages en Europe, ce sont les ouvriers qui feront cet ouvrage-là dans une cinquantaine d'années. On appellera ça la révolution sociale (1) ».

Les Goncourt ne se bornent pas à pressentir la révolution. Malgré leurs délicats instincts d'aristocrates, ils la souhaitent presque, et s'écrient dans *Charles Demailly* : « Qui sauvera le monde de l'anémie du XIXme siècle? Sera-ce dans quelques centaines d'années, une invasion d'ouvriers dans la société? (2) ». Ils prédisent une grande force à cette anarchie future. « L'anarchie aura une grande force, disent-ils, elle verra venir à elle, toutes les désiquilibrées, toutes les folles, toutes les hystériques, qu'a eues dans le principe, pour lui, le christianisme, et qu'aucun parti politique n'avaient pu enrégimenter comme ouvrières et martyres (3) ». Ils auraient pu dire aussi que l'anarchie aurait précisément pour elle, toutes les Germinie Lacerteux, les Fille Elisa, toutes les Faustin, et les Madame Gervaisais ; mais il faudrait bien se garder de conclure de ces citations que les Goncourt professaient des sentiments anarchiques. Bien au contraire, ils furent des conservateurs et des hommes d'ordre ; ils *respectèrent l'autorité établie* et s'ils rêvèrent parfois de réformes sociales, ce fut seulement pour supprimer ou atténuer ce que le mécanisme aveugle de la société avait de cruel, et non pour renverser des institutions dont ils sont les premiers à reconnaître la beauté morale.

Ils savent comme d'autres, et peut-être mieux, ce qui est res-

---

(1) *Journal*, tome Ire, p. 103.
(2) *Charles Demailly*, p. 283.
(3) *Journal*, tome IX, p. 56.

pectable, et leur admiration pour l'amour professé librement ne les empêche pas de voir le caractère élevé de l'amour conjugal : « Je pensais, en vivant au milieu de ce ménage (les Béhaine), écrit Edmond, que l'amour d'une honnête femme pour son mari, est encore ce qu'il y a de meilleur en amour (1) ».

Ils n'aiment pas entendre railler le bien traditionnel. C'est cette habitude d'ironie à propos de toute chose estimable qui leur rendit Mérimée antipathique au premier abord : « Mérimée vient le soir (chez la princesse), et pour la première fois, nous l'entendons causer. Il cause, en s'écoutant, avec de mortels silences, lentement, mot par mot, goutte à goutte, comme s'il distillait ses effets, faisant tomber autour de ce qu'il dit, une froideur glaciale. Point d'esprit, point de trait, mais un tour cherché, une façon de vieil acteur qui prend ses temps, avec un fond d'impertinence de causeur gâté, un mépris affecté de tout ce qui est illusion, pudeur, convenance sociale. Je ne sais quoi de blessant pour les gens bonnement constitués, s'échappe de cette sèche et méchante ironie travaillée pour étonner et dominer la femme et les faibles (2) ».

Ils voient même dans cette tendance perpétuelle et bien moderne à la raillerie exercée contre toute chose respectable, le véritable danger qui menace la société du XIXme siècle. « Ce qui tuera l'ancienne société, ce ne sera ni la philosophie, ni la science. Elle ne périra pas par les grandes et nobles attaques de la pensée, mais tout bonnement par le bas poison, par le sublimé corrosif de l'esprit français : la Blague (3) ». Ils en ont horreur et à maintes reprises dans leurs romans, comme dans leur *Journal*, ils la définissent pour la mieux flétrir Ils s'attachent à montrer toute la différence qui sépare la Blague de l'Ironie mordante et spirituelle. La Blague est de sa nature sarcastique et méchante; elle veut tout abaisser, tout violer, tout profaner, et son plaisir est d'autant plus vif qu'elle a réussi à détruire un objet plus

(1) *Journal*, tome V, p. 137.
(2) *Journal*, tome II, p. 310.
(3) *Journal*, tome III. p. 217.

sacré. Les Goncourt ont d'ailleurs dessiné, d'après leur camarade Pouthier, un type saisissant de blagueur. C'est l'Anatole de *Manette Salomon*, auquel, malgré son défaut, il n'ont pu retirer toute leur sympathie à cause de ses nombreuses qualités. Mais ils n'ont pas, à son propos, marchandé au lecteur leur horreur de la Blague : « La Blague, disent-ils, ce rire terrible enragé, fiévreux, mauvais, presque diabolique, d'enfants gâtés, d'enfants pourris de la vieillesse d'une civilisation, ce rire riant de la grandeur, de la terreur, de la pudeur, de la sainteté, de la majesté, de la poésie de toutes choses, ce rire qu'on dirait jouir du bas plaisir de ces hommes en blouse, qui, au Jardin des Plantes, s'amusent à cracher sur la Beauté des bêtes et la royauté des lions ; la Blague, c'était bien le nom de ce garçon (1) ».

La Blague leur semble meurtrière, parce qu'elle est par-dessus tout l'esprit de la classe ouvrière parisienne, se préparant à la révolution sociale et minant les édifices pour les détruire plus aisément. Mais la Blague ne s'est pas maintenue dans son milieu d'origine ; elle a gagné les milieux les plus élevés comme les plus bas, et ceux qui avaient par leur situation même, tout à redouter d'elle, n'ont pas hésité à la trouver plaisante et à l'adopter.

« La Blague, toujours la Blague, c'est de cela que nous mourrons, plus que de toute chose, et je suis flatté d'avoir été le premier à l'écrire (2) », dit Edmond dans son *Journal*, et il est d'avis, ainsi qu'il en fait part à son ami Théo, « que la Blague a tué toutes les imbécillités héroïques, et que les nations qui n'ont plus de ça.... sont des nations condamnées à mourir (3) ». La Blague, c'est, à leurs yeux, l'esprit et l'arme de la démocratie, et quelquechose comme une force collective, aveugle, irresponsable et néfaste. M. Bourget l'a fort bien aperçu : « La démocratie procède par vastes actions générales qui annulent à peu près la part de l'action individuelle, dit-il. Ainsi s'expliquent tant d'abdi-

(1) *Manette Salomon*, p. 30.
(2) *Journal*, tome IV, p. 42.
(3) *Journal*, tome IV, p. 97.

cations de la volonté qui se produisent en nous et autour de nous. Aucun homme de bonne foi ne saurait douter de ce mal qui arrachait à Michelet vieilli son cri de découragement : « ce siècle riche et vaste, mais lourd, tend vers la fatalité ». Et il faisait un mélancolique retour sur cet allègre XVIIIe siècle, si criminel, mais si hardi de confiance intime et d'espoir, qui a mis au jour les héros de la Révolution et de l'Empire (1) ».

Le résultat immédiat de la Blague, c'est de tuer l'enthousiasme, la confiance intime et l'espoir, en un mot tout ce qui leur semble esthétique dans l'ordre sentimental, et ils le déplorent d'autant plus qu'ils ont ressenti, en eux-mêmes, cette influence déprimante du scepticisme gouailleur. Eux non plus n'ont pas d'enthousiasme, eux non plus n'ont ni espoir, ni confiance intime, à peine possèdent-ils une certaine foi dans la justice de l'avenir qui les soutient contre les attaques, les sarcasmes, les Blagues de la critique. Mais à part cette constance dans la poursuite de leur idéal esthétique, idéal très personnel, que nous essaierons de définir, et sur lequel ils consentent à toujours s'illusionner, les Goncourt n'eurent aucun enthousiasme profond : « J'ai eu des chaleurs de tête, des dévouements d'idées, des enthousiasmes d'âme, dit l'un des deux frères ; mais à présent, je juge qu'il n'y a pas une chose ou une cause qui vaille un coup de pied dans le c....., au moins dans le mien (2). Une certaine Blague, propre aux intellectuels, plus dissolvante que la Blague populaire, mais d'une manière moins grossière, qui consiste à percevoir le ridicule de toute chose, la vanité de tout geste, avait figé en eux l'élan intérieur nécessaire à l'action, mais non moins indispensable à la foi ; ils doutèrent donc de tout et ce doute atrophiera dans leur cœur deux formes de la sensibilité que le romantisme venait d'exalter : le sentiment de la nature et le sentiment de l'amour. Cette lacune nous a semblé assez caractéristique de leur tempérament pour mériter un examen spécial.

---

(1) Bourget. *Ess. de Psych. contemp.*, tome II. p. 168.
(2) *Journal*, tome Ier, p. 282.

CHAPITRE IV

Absence du sentiment de l'amour chez les Goncourt

Une particularité remarquable et qui aura peut-être plus d'influence encore sur l'œuvre des Goncourt, que leur absence d'amour de la nature, c'est le peu de place que tint la femme dans leur vie et l'obligation où le biographe se trouve d'affirmer qu'à aucun jour de leur jeunesse ou de leur existence même, ils n'ont vraiment aimé.

Cela paraîtra d'autant plus étonnant qu'ils sont, parmi les romanciers, des psychologues de la femme surprenants, et qu'ils ont l'air dans leurs ouvrages d'être toujours épris de « féminités ». Mais c'est là une anomalie de plus et qui ne surprend pas trop chez des esprits aussi dédaigneux de la logique.

Ils prennent d'ailleurs le soin de nous en avertir : « Il est bien étrange, disent-ils dans leur *Journal*, que ce soit nous, nous entourés de tout le joli du XVIIIe siècle, qui nous livrions aux plus sévères, aux plus dures, aux plus répugnantes études du peuple, et que ce soit encore nous, chez qui la femme a si peu d'entrée, qui fassions de la femme moderne la psychologie la plus sérieuse, la plus creusée (1) ».

On ne trouve, en effet, aucun amour dans leur vie, et lorsque Edmond a voulu faire leur biographie commune dans les *Zemganno*, il s'est gardé d'introduire dans l'existence des deux frères, leurs portraits, aucune passion. Edmond avoue lui-même qu'il n'a « jamais été très sérieusement amoureux », et il a tort d'ajouter, qu'il est incapable, comme Zola, « de peindre l'amour (2) ». Quant à Jules, à part quelques fantaisies d'un

(1) *Journal*, tome II, p. 202.
(2) *Journal*, tome V, p. 329.

jour dans sa jeunesse, il n'eut jamais qu'une liaison purement matérielle avec Maria, une paysanne devenue lorette, mais sans le caractère qu'ils supposeront à cette profession dans leur livre du même nom. Il devait conserver jusqu'à sa mort des relations avec cette femme, mais sans que jamais leurs rapports devinssent plus intimes intellectuellement, et sans que jamais la maîtresse prît une véritable part de la pensée, ni même du cœur de son amant.

A certaines époques de leur vie, on voit dans leur *Journal* qu'une femme les a troublés, par un regard, par une inflexion de voix, par je ne sais quel geste délicat. Mais il est facile de lire entre les lignes que ce furent des passionnettes sans durée, toujours platoniques. Edmond nous l'avouera lui-même plus tard, quand il écrira dans le *Journal* : « Les quelques femmes, que j'ai hautement aimées, aimées avec un peu de ma certitude mêlée à mon cœur, je ne les ai pas eues, — et cependant j'ai la croyance que si j'avais absolument voulu les avoir, elles auraient été à moi. Mais je me suis complu dans ce sentiment au charme indescriptible d'une femme honnête menée au bord de la faute et qu'on y laisse vivre avec la tentation et la peur de cette faute (1) ».

Et d'ailleurs, dans ces fugitives inclinations qui ne désirent même pas le baiser, on découvre presque toujours un souvenir artistique, évoqué par la figure aimée, celui d'un portrait, d'un buste. La femme ici, comme la nature tout à l'heure, n'est que le prétexte et l'occasion d'une rêverie esthétique, susceptible d'évoluer en création artistique. Ce sont, le plus souvent, de délicieux flirts muets, qui se contentent d'un serrement de main, d'un regard comme celui dont l'un des deux frères parle dans *Idées et Sensations* : « J'ai gardé, dit-il, pour cette femme entrevue, je ne sais quel désir vague, et qui parfois me revient sur une petite note douce et tendre. Des femmes vous laissent, on ne sait pourquoi, comme une petite fleur dans les pensées. Et je la regarde. Peut-être, est-ce ce qu'il y a de meilleur et de plus

(1) *Journal*, tome VII, p. 183.

suave dans l'amour, que ces yeux qui se cherchent et se trouvent, s'isolent et se mêlent au milieu de tant de monde, seuls au monde un moment (1) ». Flirts un peu romanesques, étonnants chez ces modernes suraigus, parce que ces passionnettes et les moyens dont elles se servent sont parfois renouvelés de 1830.

Quoi qu'il en soit, ils n'ont pas aimé et à part les *Zemganno* et la première partie des *Hommes de Lettres*, ils n'ont pas été les héros des romans qu'ils devaient écrire, n'étant pas de l'avis de la princesse Mathilde, qui disait un soir : « Je n'aime que les romans dont j'aimerais être l'héroïne ! (2) », critérium littéraire, qu'ils jugent du reste exclusivement propre à la femme.

Ils n'en eurent pas moins leurs idées sur l'amour. Ils en constatent d'abord l'existence. Bien plus, dans chacun de leurs livres, la passion tient une place presque prépondérante, ainsi que nous le verrons plus tard en étudiant leur esthétique. Leurs héroïnes, Germinie, la Faustin, Elisa, etc., seront des amoureuses très sincères et nombre de leurs héros, Charles, Coriolis, Lord Annandale, seront pris pour leur femme ou leurs maîtresses, d'une passion véritable. Et dans la description de ces sentiments, les auteurs apporteront une note si personnelle qu'elle aura l'air d'un souvenir, aux yeux du lecteur.

Dans *Charles Demailly*, en particulier, on pourrait citer plus d'un passage qui semble dicté par l'expérience. Tels sont les suivants : « Mais avant tout, Marthe possédait, aux yeux de Charles, l'aimable ignorance de la femme qui sort de pension, vertu délicieuse du commencement de la vie qui devient un adorable charme quand la femme avoue cette ignorance avec ces mines, ces sourires, ces demi-hontes, et ce petit air gauche, le partage et la séduction des toutes jeunes filles (3) », et cet exquis épithalame de l'amour. « Rien ne ressemble au bonheur comme l'amour. Et que dire ? Comment dire ces mots qui ne

(1) *Idées et Sensations*, p. 143.
(2) *Journal*, tome III, p. 195.
(3) *Charles Demailly*, p. 231.

furent qu'une belle heure? Regards, rayons, chansons, il faudrait sur de tels passés, jeter les mots comme des fleurs. Ce furent de folles paroles, de folles ivresses, de folles caresses, des voluptés qui les pénétraient, des châteaux de cartes qu'ils oubliaient de finir, de longues paresses où ils s'endormaient dans l'éternité du présent, des espérances et des caprices qui jouaient à leurs pieds comme des enfants, des volontés qui se souriaient l'une à l'autre comme des sœurs, de longs silences où ils s'entretenaient sans une parole, les mille enfantillages que fait la passion, ce plein contentement qui succède à la satisfaction de nos instincts tendres, cette joie toujours jeune et sans cesse renouvelée que donne cette possession matérielle de l'idéal : l'amour (1) ».

Cette connaissance du cœur humain, pour n'être pas le résultat d'une expérience personnelle, n'en est pas moins le produit de l'observation. Ainsi que nous l'avons déjà vu, leur vie se passait en observations de toutes sortes. Il n'est donc pas étonnant qu'avec leur sensitivité et leur tact, ils soient arrivés à une pénétration si aiguë de la femme. Et même, pourrait-on dire, la raison qui la leur a fait si bien connaître c'est que l'amour ne les a jamais aveuglés, et cette vérité d'apparence paradoxale ne leur a point échappé : « On ne conçoit, disent-ils, que dans le repos et comme dans le sommeil de l'activité morale. Les émotions sont contraires à la gestation des livres. Ceux qui imaginent ne doivent pas vivre. Il faut des jours réguliers, calmes, apaisés, un état bourgeois de tout l'être, un recueillement bonnet de coton, pour mettre au jour du grand, du tourmenté, du dramatique. Les gens qui se dépensent trop dans la passion ou dans le tressautement d'une existence nerveuse, ne feront pas d'œuvres, et auront épuisé leur vie à vivre (2) ». On objectera sans doute qu'ils ont été, qu'ils ont eu conscience d'être des écrivains impressionnistes auxquels une perpétuelle surexcitation nerveuse était nécessaire. Nous ne nions pas la contradiction.

---

(1) *Charles Demailly*, p. 218

(2) *Journal*, tome Ier, p. 185.

Nous voulons seulement constater chez eux l'absence de toute activité amoureuse ; ils se dépensèrent autrement et connurent d'autres tourments, ce qui nous laisse croire que dans le passage que nous venons de citer, ils visent uniquement les passions de l'amour, et les dénoncent seules comme funestes à l'écrivain.

Si nous cherchons pourquoi ils n'ont pas aimé, nous trouverons, comme première cause, leur union et leur affection de frères « siamois », si intimes, qu'une femme représentant une affection étrangère, aurait eu de la peine à se glisser entre eux; c'est ce qui explique, jusqu'à un certain point, leur inaptitude au mariage. Ils n'ont d'ailleurs, à aucune heure de leur vie, envisagé la possibilité de se marier, et même dans sa vieillesse, Edmond ne semble pas regretter l'entourage d'une femme et des enfants.

Mais à part leur intimité fraternelle, bien d'autres raisons plus importantes nous semblent expliquer cette absence d'amour. En premier lieu la faute nous paraît en revenir à leur sensibilité si aiguë, si raffinée, si morbide qu'elle ne peut jouir que des choses exquises et qu'un pli de feuille de rose suffit à la froisser douloureusement. Ils ne savent pas se contenter du médiocre ; il leur faut du quintessencié et rien que du quintessencié. Or, c'est dans ce monde un élément fort rare et celui qui le recherche exclusivement, aura des chances de pratiquer l'abstinence, surtout lorsque son esprit d'analyste lui fera découvrir jusqu'aux plus obscures imperfections de chaque objet.

C'est le cas des Goncourt. Leur science psychologique et physiologique s'est exercée sur l'amour d'une manière particulièrement cruelle ; elle a déshabillé la passion, elle l'a disséquée dans ses fibres les plus ténues et elle a ramené à des fonctions purement matérielles, partant un peu primitives, ce que les poètes et les artistes avaient voilé d'illusions gracieuses.

Ils ont trop vu la matérialité de l'amour, et ils ont trop cherché à la voir pour se sentir attirés eux-mêmes vers ce qui leur paraissait un trouble physiologique. « Savez-vous comment un homme de lettres s'attache à une femme ? écrivent-ils dans *Charles Demailly*. Comme Vernet au mât du vaisseau, pour étu-

dier la tempête... Nous ne vivons que pour nos livres... D'autres disent : Voilà une femme ! Nous disons : voilà un roman ! Nous..., mais, penchés sur nos passions qui se dévorent, nous notons leurs rugissements ! nous parlons d'amour comme les autres, nous mentons, nous n'aimons pas. Notre tête, toute notre vie, a le doigt sur le pouls de notre cœur. Dans un baiser, nous cherchons une nouvelle ; dans un scandale, un succès ; dans les pleurs d'un public, dans l'amour, un chef-d'œuvre... Je vous le dis en vérité, nous n'aimons pas (1) ».

Ainsi donc, pour les Goncourt, le romancier, l'observateur, l'analyste, aboutiraient à une sorte d'anaphrodisie professionnelle. En toute circonstance de leur vie, les hommes de lettres seraient préoccupés d'un roman, d'un conte, d'une pièce de théâtre, et cette préoccupation les empêcherait de se donner tout entiers à n'importe quel sentiment et surtout à l'amour, le plus exclusif de tous.

Cette théorie, qu'ils semblent professer, n'est qu'à moitié juste. Il peut arriver que certains esprits, du genre de Stendhal, étudient l'amour en aimant vraiment. Mais Stendhal n'était pas un raffiné morbide, ni un civilisé ; c'était un sensible, capable d'illusions, aimant à les entretenir, et psychologue de l'amour en confesseur plutôt qu'en médecin. Par suite, Stendhal, dans ses romans, tout comme dans son « Essai sur l'amour », nous a parlé d'un amour encore très idéalisé, encore très loin de la matérialité, parce qu'il nous en a parlé en amant.

Les Goncourt, au contraire, s'appliquent à connaître l'amour en carabins. Ils ont la prétention de le suivre dans ses évolutions, mais ils prennent comme point de départ la fonction sexuelle et ils la dégagent autant que possible des voiles sous lesquels on la dissimule instinctivement.

Il en résulte une vision antipoétique, où la répugnance l'emporte sur le charme. « Cette nuit, racontent-ils dans leur *Journal*, ce fut comme un déshabillé d'âme. Elle me conta sa vie, mille choses tristes, sinistres, qu'elle coupait par un zut qui semblait

(1) *Charles Demailly*, p. 203.

boire des larmes... Il m'apparut dans cette peau de voyou, je ne sais quelle petite figure attristée, songeuse, rêveuse, dessinée sur l'envers d'une affiche de théâtre. Après chaque étreinte amoureuse, son cœur faisait toc-toc, comme un coucou d'auberge de village, un bruit funèbre. C'était le plaisir sonnant la mort (1) ». Voilà toute l'impression qu'ils conservent. Leur instinct leur a tôt fait découvrir la misère de la femme possédée et l'amant ne rapporte des caresses que tristesse et dégoût.

Une femme désirée, qui leur paraissait séduisante, leur répugne après l'étreinte, parce que dans la possession elle a été inférieure, vulgaire, désillusionnante. De l'amour, ils ne voient que les « ficelles », les mensonges, les blagues et tous ces éléments leur paraissent mesquins, incapables de faire tolérer les nécessités grossières du mariage : « A mesure que je vois des ménages, deux choses me frappent, dit l'un des deux frères. D'abord, c'est la solennité de cette chose : le mariage, cela donne, à l'homme, une assiette, une dignité, une sorte de fonction, je ne sais quoi d'occupant et d'officiel. Bref, le mariage me semble une magistrature couchée. Mais encore ceci, le mariage, vu dans les intérieurs, m'apparaît comme un concubinage affiché et s'étalant dans une impudeur glorieuse. J'y vois l'image d'un monsieur et d'une dame dans leur lit, la conjonction corporelle par-dessus les blonds petits cheveux de l'enfant, et l'enfant arrive à me faire l'effet d'un phallus dessiné sur les murs (2) ».

Cette boutade est à peine l'exagération de leur véritable pensée. Comparé à l'opium, au tabac, à tous les plaisirs qui « tiennent du rêve », l'amour leur semble une grosse matérialité (3), si bien que toute leur vie ils ont vu dans la fumée d'une pipe, une jouissance d'un caractère plus élevé qu'une étreinte de femme. Leur goût du tabac n'est pas d'ailleurs sans avoir influé sur leur conception de l'amour, car disent-ils eux-mêmes, « entre le tabac et la femme, il y a un antagonisme. L'un dimi-

(1) *Journal*, tome Ier, p. 71.
(2) *Journal*, tome Ier, p. 240.
(3) *Journal*, tome III, p. 218.

nue l'autre : cela est si vrai, que les amoureux de la femme, quittent un jour le tabac parce qu'ils sentent ou s'imaginent que le tabac est un stupéfiant du désir et de l'acte (1) ».

Comme on le voit, ils ne connaissent de l'amour que les phénomènes physiques et le considèrent comme une fonction d'ordre inférieur, capable de procurer des jouissances dépourvues de valeur esthétique, et ils le relèguent parmi les choses de l'office.

Jules ira même jusqu'à dire qu'il n'y a rien de bon, avec une maîtresse, comme des rapports simplement charnels, mêlés à une véritable amitié de camarade (2) », et il mettra cette théorie en pratique, autant qu'il lui sera possible, avec Maria. Et néanmoins, cette opinion, ils ont peur qu'elle ne soit contre nature, qu'elle ne soit encore une des nombreuses déviations de l'esprit humain, dues à la civilisation. La conception primitive de l'amour serait donc la seule vraie, bien qu'ils se sentent aussi incapables d'y revenir que de se retirer dans une caverne, pour y mener la vie des bêtes. « L'amour moderne, ce n'est plus l'amour sain, presque hygiénique du bon temps. Nous avons bâti sur la femme comme un idéal de toutes nos aspirations, disent-ils dans leur *Journal*. Elle est pour nous le nid et l'autel de toutes sortes de sensations douloureuses, aiguës, poignantes, délirantes ; en elle et par elle, nous voulons satisfaire l'insatiable et l'effréné qui est en nous. Nous ne savons plus tout bêtement être heureux avec une femme (3) ».

Ainsi donc, par tempérament, parce qu'ils ne pouvaient se contenter du médiocre, et que leurs recherches d'analystes leur faisaient voir partout du médiocre, les Goncourt n'ont pas pu être amoureux. Ils n'ont pas pu être amoureux pour quelques autres raisons encore : l'amour suppose l'abandon de soi-même, la perte du bon sens, perte momentanée si l'on veut, mais au moins perte de vue de ses intérêts, de sa situation. Il suppose

(1) *Journal*, tome III, p. 218.
(2) *Journal*, tome III, p. 263.
(3) *Journal*, tome III, p. 22.

une sorte de sacrifice à la personne aimée, d'après leur définition même de l'amoureux : « Nous appelons amoureux, celui-là seul qui se ruine pour la passion de ce qu'il aime : femme ou chose, objets d'art animés ou inanimés (1) ». Eh bien ! les Goncourt étaient trop égoïstes, ou plutôt trop égocentriques pour ressentir de pareilles impulsions et surtout pour s'y livrer. Cet égocentrisme était dû à leur nature et avait été développé par leur métier d'hommes de lettres. Ils n'éprouvaient, d'instinct, aucun besoin d'abandon. Très unis entre eux de corps, comme de pensée, ils étaient devenus le confident l'un de l'autre. Ils avaient contracté une association intime, une sorte de liaison, se suffisaient à eux-mêmes, se comprenaient mieux qu'aucune femme, amie ou épouse, n'aurait pu le faire. Et ils pensaient qu'une séparation minerait leur collaboration littéraire et briserait leur vocation. Comme Edmond le dit dans le *Journal* : « l'homme qui s'enfonce dans la création littéraire, n'a pas besoin d'affection, de femmes, d'enfants, son cœur n'existe plus, il n'est plus qu'une cervelle. Après tout, ajoute-t-il, peut-être dis-je cela parce qu'il y a, en moi, la conscience que dans quelque affection que je pourrais rencontrer dans l'avenir, l'affection compréhensive de ma pensée ne sera plus retrouvable (2) ». Ils ont eu par-dessus tout le culte des lettres et de l'art, passant leurs journées à travailler comme des acharnés, ne sortant pas le plus souvent, ou bien allant prendre des notes pour un roman futur, dans un hôpital ou dans une maison du voisinage de l'Ecole militaire.

Cette préoccupation constante qui détermine ainsi chez l'homme une sorte d'inversion sensuelle, les Goncourt en ont été les victimes, un peu à la manière de ceux qui renoncent aux plaisirs des sens pour se consacrer tout entiers à la poursuite d'un idéal religieux. Dans une vie aussi remplie, ils n'ont pas laissé une place à la femme, et la seule maîtresse qu'ils paraissent comprendre est celle qui tient le ménage, qui prépare le linge

(1) *Journal*, tome III, p. 234.
(2) *Journal*.

de son amant, qui lui évite les mille ennuis de la vie quotidienne pour que son esprit soit plus libre et qu'il puisse mieux travailler. Cette conception est précisément celle de Coriolis au début de sa liaison avec Manette Salomon.

Elle s'accorde d'ailleurs parfaitement avec l'opinion qu'ont les Goncourt du rôle et de l'intelligence de la femme. Ils la jugent toujours ou presque un être inférieur. Parfois, elle peut avoir des supériorités de distinction, de charme, mais au fond, elle reste incapable d'une idée ou d'un sentiment élevé, car elle est impulsive. Pour un artiste ou un penseur, la femme, suivant les Goncourt, ne peut être au plus que le « premier des objets d'art (1) », elle ne peut être l'associée.

Aussi pour être bonne, une maîtresse doit-elle être d'un niveau intellectuel nettement bas : « Il faut à des hommes comme nous, disent-ils dans leur *Journal*, une femme peu élevée, peu éduquée, qui ne soit que gaieté et esprit naturel, parce que celle-ci nous réjouira et nous charmera ainsi qu'un agréable animal, auquel nous pourrons nous attacher. Mais que si la maîtresse a été frottée d'un peu de monde, d'un peu d'art, d'un peu de littérature et qu'elle veuille s'entretenir de plain-pied avec notre pensée et notre conscience du beau, et qu'elle ait l'ambition de se faire la compagne du livre en gestation ou de nos goûts, elle devient pour nous insupportable, comme un piano faux ; — et bien vite un objet d'antipathie (2) ». Dans un autre endroit du *Journal*, Jules reprend la même idée : « Non, non, jamais, écrit-il, je ne trouverais dans Paris une femme réunissant les qualités de ma maîtresse : ne pas me demander de me faire la barbe et ne jamais m'adresser une question au sujet du livre que je fais (3) ».

Cette idée de liaison d'un artiste ou d'un lettré avec une inférieure, nous verrons qu'elle est exprimée dans nombre

---

(1) *Journal*, tome III, p. 240.
(2) *Journal*, tome Ier, p. 187.
(3) *Journal*, tome Ier, p. 392.

de leurs romans, dans *Charles Demailly* et dans *Manette Salomon*, en particulier. Nous savons que le principal charme de Maria, aux yeux de Jules, consistait dans le fait d'ignorer ses œuvres et de se borner à le délasser par des caresses bien matérielles, mais sincères, de ses soucis intellectuels. Mais précisément, une maîtresse inférieure et jugée telle, est-elle capable d'attacher un homme de valeur? de faire naître, chez lui, un véritable amour? L'examen de leurs œuvres nous permet de répondre affirmativement, puisque Coriolis et Charles, tout en se rendant compte du néant de l'âme de leur compagne, nous avoueront qu'ils en sont épris, au point de lui sacrifier, le premier, sa carrière, le second sa vie.

S'il s'agit des Goncourt eux-mêmes, il faut par contre répondre négativement, car ils ne jugent pas seulement la femme, inférieure ; ils vont plus loin, ils la jugent dangereuse, funeste et pernicieuse à l'artiste, ils sont en garde contre elle, et chaque fois qu'ils seront tentés d'abandonner cette position défensive, ou de céder à un entraînement, ils se rappelleront à l'ordre.

C'est que le principal défaut de la femme, à leur avis, est l'égoïsme. Elle rapporte tout à elle-même, elle ordonne tout selon ses propres vues et comme elle a une volonté plus tenace et plus persévérante que celle de l'homme, lorsqu'elle se sent la dominatrice de son mari ou de son amant, elle lutte désespérément pour mener à bien ses entreprises. La femme qui se sait aimée devient vraiment la maîtresse. Elle entend diriger l'être qui l'adore, le guider dans la carrière où elle veut qu'il réussisse, elle devient son manager, car elle a, de nature, un tempérament de barnum.

Or, c'est précisément quand elle paraît le plus s'intéresser à l'œuvre de son amant, qu'elle est le plus funeste. Adversaire déclarée de tout ce qui éloigne l'homme de ses charmes, elle serait moins dangereuse, car l'artiste saurait mieux ce qu'il a à faire. Il se méfierait davantage.

Les Goncourt voient dans la femme l'ennemie naturelle de l'homme qui poursuit un idéal esthétique, car elle l'empêche

de le réaliser, si elle a de l'influence, et que cet idéal lui soit indifférent, ou bien elle le fait dévier de sa route, quand, par hasard, elle prend sa tâche à cœur. Nous verrons que chacune dans son genre, Marthe et Manette produiront un résultat semblable sur Charles et Coriolis.

La femme ne saurait être associée, suivant eux, à une grande œuvre. Elle n'est pas assez désintéressée, assez élevée, pour ne pas songer aux succès immédiats et mesquins et pour ne pas accueillir aussitôt les doutes suggérés par des amis envieux à propos de la conception encore inachevée de l'amant. Elle est incapable de se fondre complètement avec l'âme de l'homme, de ne pas l'entraîner de côté, au lieu d'unir ses forces aux siennes et de l'aider en collaboratrice dévouée, touchante et discrète. Cette incapacité, l'homme doit la connaître sous peine d'en être instruit un jour d'une manière trop cruelle.

Charles fournit un exemple d'homme trop longtemps illusionné sur sa compagne, et dont le réveil sera terrible. « Alors, dans cette solitude et ce silence, s'exaspérant, le mari, lentement et se complaisant dans une joie amère, descend, échelon à échelon, tout son rêve. Il furète, il détaille, il inventorie ce rien et cette petitesse, ce joli petit néant, sa femme, peut-être par cette curiosité fiévreuse du malade qui débande sa plaie et la fouille, peut-être par défiance, crainte de retour d'aveuglement de demain. Un jour de courage, un coup d'œil de désespoir lui ont tout montré : la pensée de cette femme ne concevra point de sa pensée, jamais du contact et de l'échange de ce qu'il y a d'immatériel en elle avec ce qu'il porte d'immatériel en lui, ne sortira cette première bénédiction du mariage, et cette âme de la reproduction humaine : le partage de la vie morale. Mais ce n'est assez : il veut tout connaître et que son amour passé pénètre et s'enfonce dans les profondeurs, dans les secrets et dans les étendues de ce divorce de compréhensions et de sympathies spirituelles (1) ».

---

(1) *Charles Demailly*, p. 253.

Mais encore ce danger de réveil douloureux en face du néant, paraît-il moins redoutable aux Goncourt, que celui de se voir peu à peu amoindrir par une femme dans son honneur et dans son art. Le sort de Coriolis asservi progressivement par Manette, qui transforme un artiste en un fabricant de toiles peintes travaillant presque au forfait, les épouvantait bien davantage, et l'on peut dire que cette crainte n'a pas été sans influer beaucoup sur leur conception du mariage, et sur leur défiance naturelle à l'égard de la maîtresse.

Ainsi donc, ils ont professé, un peu comme Flaubert, une grande défiance de la femme admise dans l'intimité morale de l'homme. Leur tempérament, leur carrière, leurs idées les ont maintenus dans cette attitude qui devait avoir une grande influence sur leur œuvre. Vivant à l'écart de l'amour, ils ont donc pu rester des observateurs impartiaux, ils n'ont pas été arrêtés par les préventions de la passion dans leurs inventaires et dans leurs expertises du cœur féminin, et peut-être devront-ils à cette sorte d'anaphrodisie, d'être les plus intéressants parmi les psychologues de l'Ève moderne.

Nous terminerons l'étude de cette question par une remarque intéressante pour la compréhension de leur esthétique. Les Goncourt, si défiants à l'égard de la femme, avaient par certains côtés un tempérament très féminin, ce qui n'a rien de contradictoire. Cet hermaphrodisme intellectuel, fait de l'affirmation de la supériorité du sexe masculin, jointe à un développement de goûts féminins n'est pas sans précédent aux époques de décadence. Nous en retrouverions sans doute aisément quelques exemples dans la Rome de Pétrone ou de « l'Histoire Auguste ». Mais au XIXme siècle, les Goncourt, furent, pensons-nous, les premiers à réunir des tendances que la nature a séparées. Leur esthétique, comme nous le verrons, se ressentira de cette dualité de goûts. Bornons-nous ici à la constater, tout en y trouvant une explication vraisemblable de cette surprenante anaphrodisie qui les caractérise. Ils étaient trop semblables à l'autre sexe pour être de vrais amants.

Ceux-ci se recrutent plutôt en général chez des virils du type de Stendhal, ou de Lovelace.

Edmond avoue pour Jules, dans *les Zemganno*, ce tempérament de femme (1) ; et il aurait pu en dire autant de lui-même. Leur sensibilité était toute tendue vers des perceptions infiniment délicates ; leurs goûts avaient un raffinement que le tempérament masculin ne comporte guère. Ils prenaient plaisir à froisser de belles étoffes, à caresser des papiers du Japon à la pulpe soyeuse, avec des gestes de satisfaction et de coquetterie féminines.

De même pour les petites impressions morales, il n'en est aucune qui les laisse calmes. D'ordinaire, le masculin ressent à peine les tristesses ténues des départs, des arrivées, les joies des retours dans une maison aimée, parmi des objets familiers, et surtout le masculin n'a pas ces sensations de détails minuscules et obsédants comme en ont les Goncourt.

L'union des deux frères et son caractère mystique est un phénomène nouveau de leur tempérament féminin. Il y a entre eux des communications si intimes et si peu matérielles qu'elles en sont très surprenantes. Ils éprouvent pour ainsi dire simultanément les mêmes émotions. et les mêmes pensées traversent simultanément leurs deux cerveaux.

« Hier, dit Jules dans le *Journal*, j'étais à un bout de la grande table du château, Edmond à l'autre bout, causait avec Thérèse. Je n'entendais rien, mais quand il souriait, je souriais involontairement et dans la même pose de tête. Jamais âme pareille n'a été mise en deux corps (2) ». Ce sont presque des rapports d'amants spirituels, tant il règne entre eux une parfaite concordance.

Un autre signe de leur tempérament féminin, c'est le goût de l'émotion, de l'émotion effleurée. Leurs visites à la Charité en vue de leur roman de *Sœur Philomène*, font passer tout le long

---

(1) *Les Frères Zemganno*, p. 178.
(2) *Journal*, tome Ier, p. 281.

de leurs fibres je ne sais quel frisson de terreur agréable. Et cette terreur savoureuse, ils la ressentiront dans leurs excursions à travers les quartiers populaires, les cimetières, les palais de justice où les mèneront leurs études de mœurs.

Pendant la guerre, Edmond éprouvait un certain plaisir au tir du canon de la Butte Mortemart, plaisir goûté par un groupe de Parisiennes venues à cette séance tragique comme à une course de taureaux, ou à un drame du boulevard du Crime. L'état de siège, tel qu'on le sentait dans la capitale, plaisait à Edmond à cause de son imprévu. « Au milieu de tout ce qui resserre et menace la vie, dans ce moment, il y a une chose qui la soutient, la fouette, la fait presque aimer, dit-il : c'est l'émotion. Passer sous ces coups de canon (on était au 13 novembre 1870), se risquer au bout du Bois de Boulogne, voir, comme aujourd'hui, la flamme sortir des maisons de Saint-Cloud, vivre dans ce continuel émoi d'une guerre vous entourant, vous touchant presque, frôler le danger, être toujours le cœur un peu battant vite : cela a sa douceur, et je sens, lorsque ce sera fini, qu'il succèdera à cette jouissance fiévreuse, de l'ennui bien plat, bien plat (1) ».

Ces tendances féminines, leur anaphrodisie les fortifia, singulièrement, en laissant disponible une plus grande part de leur sensibilité. Elle développa chez eux de petites manies qu'aurait dérangées une passion violente, et qui s'acclimatèrent dans leur vie de paisibles célibataires.

Nous ne le regretterons pas, parce qu'ils doivent à cette disposition, d'être plus en communauté d'âme, de pensée, de tempérament même avec le sexe qu'ils décrivent et dont ils ont compris les nuances délicates, illogiques souvent, mais exquises, comme aucun amant n'aurait su les saisir, parce qu'ils les ressentaient dans leur propre essence.

Ils dûrent encore à cette froideur, disons le mot, à cette impuissance sentimentale, le goût exclusif de l'œuvre d'art que nous allons maintenant découvrir en eux, s'il est vrai, comme

(1) *Journal*, tome IV, p. 127.

ils l'ont affirmé, qu'un antagonisme secret existe entre la manie du collectionneur et la manie de l'amoureux. On ne saurait donc nier la répercussion d'un état psychologique aussi singulier, sur leur esthétique tout entière. D'ailleurs, plusieurs fois au cours de ce travail, nous en constaterons le rôle prépondérant.

CHAPITRE V

Leur goût de l'œuvre d'art

Un des traits les plus apparents de la physionomie des Goncourt est, en effet, leur goût pour tout ce qui concerne l'art en général et, plus particulièrement, leur passion pour l'objet d'art.

Nous avons vu que, dès leur plus jeune âge, bien avant de songer à la littérature, ils avaient formé le projet d'être peintres, et même, pendant deux ans, ils s'étaient adonnés exclusivement à cette tâche. Lorsqu'ils eurent renoncé à faire de la peinture leur carrière principale, ils n'abandonnèrent même pas pour cela toiles et pinceaux, et continuèrent à se livrer en amateurs à leur art d'agrément. Jules s'occupa d'eau-forte et réussit d'une manière remarquable. Il sut donner à l'eau-forte une touche très moderne, en même temps qu'esthétique, et mérita d'être considéré par ses contemporains, comme un des meilleurs aquafortistes de l'époque.

La moitié de leur œuvre littéraire se compose de livres de critique d'art ; leurs soucis quotidiens sont consacrés à l'ameublement et à l'organisation d'un décor agréable. Leurs journées se passent à visiter des musées. « Que d'heures aux

Uffizi, à regarder les Primitifs !, écrivent-ils. A regarder ces femmes, ces longs cous, ces fronts bombés d'innocence, ces yeux cernés de bistre, longuement et étroitement fendus, ces regards d'ange et de serpent coulant sous les paupières baissées, ces petits traits de tourment et de maigreur, ces minceurs pointues du menton, ce roux ardent des cheveux où le pinceau effile des lumières d'or, ces pâles couleurs de teint fleuris à l'ombre, ces demi-teintes doucement ombrées de vert et comme baignées d'une transparence d'eau, ces mains fluettes et douloureuses, où jouent des lumières de cire, tout ce musée de virginales physionomies maladives, qui montre sous la naïveté d'un art, la nativité d'une grâce ! s'abreuver de ces sources, de ces regards, de ces langueurs, de ces couleurs pieuses et faites pour peindre de l'idéal, c'est un charme qui vous reprend tous les jours et qui vous ramène devant ces robes bleues ou roses, des robes de ciel. Les grandes et parfaites peintures, les chefs-d'œuvres mûrs n'enfoncent pas en vous un si profond souvenir de figures ; seules, ces femmes peintes des Primitifs, s'attachent à vous comme la vivante mémoire d'êtres rencontrés dans la vie : elles vous reviennent comme une tête de morte que vous auriez vue, éclairée et dorée, au matin, par la flamme mourante d'un cierge (1) ».

Ils courent les salles des commissaires-priseurs, ils bibelotent dans une arrière-boutique de marchand de curiosité. Ils caressent des laques et des bronzes chez Bing. En un mot, ils ont, au plus haut point, le goût de l'objet d'art. Cette place que l'objet d'art tient dans leur existence, il est important de bien la définir et d'en préciser les caractères à cause de l'influence qu'elle exercera sur leur conception du roman et sur leur esthétique en général.

« Les frères de Goncourt ont été des hommes de musées et en cela des modernes dans toute la force du mot, car, cet esprit de dilettantisme et de critique s'est développé chez nous à ce point qu'il a étendu le musée bien au delà des collections publiques

(1) *Idées et Sensations*, p. 14.

et privées, en l'introduisant dans le moindre détail de l'ameublement et en créant le bibelot » (1). Ainsi parle M. Bourget, et il a raison d'insister sur leur compréhension du détail et sur l'introduction du bibelot dans leurs romans comme dans leur intimité. Le bibelot, c'est le petit objet d'art, raffiné, parfait; c'est la petite estampe du XVIIIe siècle, le bronze à la patine veloutée, le biscuit de Sèvres, la terre cuite de Clodion, le paysage de Diaz, le kakemono aux tons de satin, c'est, en un mot, toute une œuvre délicate qu'on peut toucher, changer de place, caresser, contempler et dont la vue repose. Le bibelot doit être avant tout joli, car il n'est pas nécessaire qu'il soit beau; il est même indispensable qu'il ne soit pas d'une beauté trop imposante qui excluerait la familiarité. Le bibelot, il faut l'avoir découvert soi-même, pour l'aimer davantage, car il fait presque alors l'effet d'un enfant. Il a de la grâce, il a du charme, il se mêle aux pensées de l'homme, parce que l'homme a laissé un instant peser sa pensée sur lui. Il est devenu le compagnon des lettrés dilettantes et des artistes.

Les Goncourt l'ont aimé passionnément et nous avons vu qu'Edmond avait reçu ce goût de sa tante de Courmont. Il le communiqua à Jules, et tous deux le développèrent davantage d'année en année.

Aimant le bibelot, ils furent attirés surtout par les deux civilisations qui en ont le plus fourni : l'art du XVIIIme siècle et l'art japonais. Le XVIIIme siècle leur plaisait à cause de ses manières délicates et polies, de ses ameublements à la grâce un peu contournée, de ses mœurs, des habits dont se revêtaient les hommes et les femmes, et dont les tons suaves contrastent douloureusement suivant eux, avec les tons tristes de la mode contemporaine. Ils formulent ce regret dans un passage de leur *Journal :* « Exposition aux commissaires-priseurs d'une collection d'habits du XVIIIme siècle ; habits pluie de roses, fleur de soufre, gorge de pigeon et couleur désespoir d'opale et ventre de puce en fièvre de lait ; tous ces habits avec un tas de reflets

1 Bourget. *Ess. de psych. contemp.*, t. II, p. 146.

agréables à l'œil, chantants, coquets, égrillards. Il avait inventé cela, le XVIIIme siècle de s'habiller de printemps et de toutes les nuances riantes et de toutes les gaîtés de ce monde. De loin l'habit souriait avant l'homme. C'est un grand symptôme que le monde, tel qu'on le voit aujourd'hui, s'est fait bien vieux et bien triste, et que beaucoup d'aimables choses sont enterrées (1) ».

Les Goncourt aiment donc que le bibelot (et dans cette catégorie d'objets, il serait injuste et inexact de ne pas ranger les accessoires des modes passées), soit avant tout riant, qu'il réjouisse l'œil par ces nuances, dont le secret est resté au XVIIIe siècle. Aussi reprochent-ils au XIXme d'être le triomphe du noir et d'avoir inventé la photographie « l'habit noir des choses (2) ».

Ils veulent aussi le bibelot, élégant : ils recherchent les sanguines de Boucher, les silhouettes effilées de Watteau, les crayons de Fragonard, feuilletant dans les cartons des marchands de gravures. Tout leur argent disponible, ils le consacrent à l'achat d'un objet d'art, payant une mythologie de Natoire, avec le produit de *Germinie Lacerteux* (3) : et quand ils l'ont épuisé, ils continuent à visiter les boutiques de curiosités, pour le plaisir de se trouver dans un milieu d'art.

« Bien bizarre, chez moi, cette attirance d'un milieu d'art, dit Edmond, et qui me pousse à venir m'asseoir, à passer des heures dans une boutique de bibelots ou de tableaux. Quand je suis là, les yeux réjouis par une contemplation vagabonde, quelque chose a beau me dire qu'il y a, dehors, des spectacles plus intéressants, des spectacles sollicitant le romancier, je me sens, comme cloué au dos de mon siège, et je ne puis me lever. C'était autrefois chez Peyrelongue, aujourd'hui, c'est chez les Sichel (4) ».

---

(1) *Journal*, tome Ier p. 181.
(2) *Journal*, tome Ier, p. 190.
(3) *La Maison d'un artiste*, tome Ier, p. 187.
(4) *Journal*, tome V, p. 329.

Ainsi, ce qui leur plaît, ce n'est pas tant le grand art, celui des artistes de l'antiquité qu'ils n'ont pas connue ou de la Renaissance, qu'ils ont mal appréciée, c'est bien plutôt, cet art joli, un peu maniéré, mais distingué, gracieux, et de détails plaisants, créant autour de l'homme un décor d'intimité charmante : l'art du XVIIIme siècle.

Ils ont le goût du mobilier ; c'est pour eux une distraction qui les repose de leur besogne d'écrivain, comme le joli du XVIIIme siècle les délasse des misères et des laideurs de la vie moderne. « Bien souvent, écrit Edmond, je me suis dit : si je n'étais pas littérateur, si je n'avais pas mon pain sur la planche, la profession que j'aurais choisie, ça aurait été d'être un inventeur d'intérieurs pour gens riches. J'aurais aimé qu'un banquier, me laissant la bride sur le cou, me donnât pleins pouvoirs en un palais qui n'aurait eu que les quatre murs, pour lui en imaginer la décoration et le mobilier avec ce que je trouverais, ressortirais, commanderais, avec ce que je découvrirais chez les marchands de vieux, les artistes industriels modernes ou dans ma cervelle (1) ».

Ils éprouvent un plaisir délicieux dans le maniement des objets et des bibelots précieux, une joie de tapissier-amateur et dilettante, dans la création et l'arrangement d'un décor de mobilier. « On ne sait pas, écrivait Edmond, pour un passionné de mobilier, le bonheur qu'il y a à composer des panneaux d'appartements sur lesquels les matières et les couleurs s'harmonisent ou contrastent, à créer des espèces de grands tableaux d'art, ou l'on associe le bronze, la porcelaine, le laque, le jade, la broderie. On ne se doute pas du temps qu'il faut pour que ça vous satisfasse complètement, et les changements et les déplacements que ça demande. C'est bien dommage lorsqu'un panneau est arrivé à la réussite complète, que la photographie n'en fassse pas survivre les colorations avec le dessin (2) ».

Dans leur conception de l'ameublement, ils n'admettent que

(1) *La Maison d'un artiste*, tome Ier, p. 25.
(2) *Journal*, tome VI, p. 291.

le très exquis (1), ils n'admettent ni l'art, ni le luxe médiocres « Beaucoup de collectionneurs, dit Edmond, aiment les dessins dans d'affreuses montures économiques. Beaucoup de bibliophiles aiment les livres dans de médiocres reliures. Moi j'aime les dessins très bien montés et encadrés dans du vieux chêne sculpté ! j'aime les livres dont la reliure coûte très cher. Les belles choses ne sont belles pour moi qu'à la condition d'être bien habillées (2) ». Cette dernière réflexion montre bien le caractère féminin de leur sens artistique.

Ils ne comprennent que le quintessencié, le subtil, et le contourné, tout ce que les profanes sont incapables de goûter ; raison pour laquelle ils n'aiment point la nature : elle est trop simple. Quelques arbres rares, par leur aspect travaillé, échappent seuls à cette proscription : « Un palmier m'est agréable, dit celui des deux frères que l'on voudra, comme un objet d'art. Dieu ne me semble avoir fait à la main, avec un caprice d'artiste, que les arbres d'Orient. Toute notre pauvre et économique nature d'Europe me paraît fabriquée à la mécanique dans une prison (3) ».

C'est encore ce goût du raffiné, qui leur fait préférer les tapisseries aux peintures, parce qu'elles en sont, selon eux, le rêve, et qui leur fait admirer le laque, comme une des formes supérieures de l'art. « L'éprouvette du raffinement en art d'un homme, écrivent-ils, ce ne sera, ni le choix du bronze, du tableau, du dessin même, c'est le choix de ce produit, où l'industrie s'élève à la chose artistique la plus chatouillante pour l'œil d'un amateur et en même temps, la plus indéchiffrable pour l'œil d'un profane. Je veux parler du laque, dont la qualité supérieure, la beauté suprême, le resplendissement parfait, sont si peu voyants : le laque qui vous ravit par ses reliefs qu'il faut presque deviner, par la laborieuse dissimulation

(1) *Journal*, tome III, p. 28.
(2) *Journal*, tome V, p. 13.
(3) *Idées et Sensations*, p. 117.

de son éclat, par le discret emploi des ors usés, enfin par l'effacement distingué de son luxe et de sa richesse (1) ».

Poussés par le même besoin de raffinement, ils ont été amenés à regarder de plus près l'art oriental en général et l'art japonais en particulier. Il y avait dans ces bronzes, dans ces figurines, un maniérisme qui séduisait leur tempérament en même temps qu'une beauté presque monstrueuse par son éloignement voulu de la nature. Aussi ont-ils désiré que parmi les objets du XVIIIme siècle peuplant leur intérieur, il y eut une place importante réservée à l'art de l'Extrême-Orient « qui apportât, comme contraste, son originalité et sa force. Et au milieu du salon, sur un trépied figurant les vagues en colère de la mer », s'élevait « un vase de bronze haut d'un mètre, un vase pansu, se terminant en forme d'une margelle de bassin. Sur la panse, sillonnée de flots, se détachait en plein relief, un dragon cornu, aux excroissances de chair en langues de flamme, aux ergots de coq, le tats-maki, le dragon des typhons, dont le corps tordu et contorsionné de serpent apparaît par places au-dessus des ondes rigides (2) ».

Ils veulent en effet réaliser, autour d'eux, un décor qui les satisfasse, car ils aiment les objets d'art non seulement pour les regarder, mais aussi pour s'en entourer. « Mon existence s'est passée tout entière à la recherche d'un décor original des milieux, écrit Edmond en 1894. Un jour c'était ceci, un autre jour, c'était celà. La semaine dernière, c'était l'achat de soieries de robes portées par des femmes du XVIIIme siècle, pour en faire des gardes de livres du temps, et toujours de petites inventions auxquelles les autres ne pensent pas. Et dans les choses inférieures, méprisées par les natures non artistes, j'aurai dépensé autant d'imagination que dans mes livres (3) ».

Ce décor artistique de leur maison auquel ils tiennent et qu'ils perfectionnent chaque année par des achats nouveaux,

---

(1) *Journal*, tome II, p. 19.
(2) *La Maison d'un artiste*, tome Ier, p. 190.
(3) *Journal*, tome IX, p. 245.

c'est une joie pour leurs yeux, et c'est un délassement aux heures de repos ; mais c'est aussi une source d'inspiration précieuse.

Cette collection de tapisseries, de dessins, de bronzes, de kakemonos, qu'ils ont composée peu à peu, c'est chaque jour pour eux un nouveau plaisir de la contempler, de la ranger, de l'examiner pièce à pièce, attribuant une âme à chaque objet. Cet amour qu'ils portent aux choses inanimées, sera l'inspirateur du livre délicieux, où Edmond, déjà vieux, a décrit sa maison, mettant en guise de préface la phrase suivante : « En ce temps où les choses, dont le poète latin a signalé la mélancolique vie latente, sont associées si largement par la description littéraire moderne à l'Histoire de l'Humanité, pourquoi n'écrirait-on pas les mémoires des choses, au milieu desquelles s'est écoulée une existence d'homme ? (1) »

Ils aiment retirer un à un de la bibliothèque, les livres précieusement reliés, passant une main sensuelle sur le dos soyeux du maroquin, les yeux distraits par l'éclat des ors et des rouges. « Que je plains les lettrés qui ne sont pas sensibles à la séduction d'une reliure, dit Edmond, et dont l'œil n'est pas amusé par la bijouterie d'une dorure sur un maroquin et qui n'éprouvent pas, en les repos paresseux de l'esprit, une certaine délectation physique à toucher de leurs doigts, à palper, à manier une de ces peaux du Levant, si moelleusement assouplies ! La reliure française a été de tout temps un art, dont les adeptes ont fait preuve d'une adresse charmante, et c'est aujourd'hui peut-être, le seul art industriel où se soit conservée la main-d'œuvre des choses exquises façonnées par des artisans artistes du XVIe siècle. Mais il faut le dire tout de suite, cet art ne supporte pas la médiocrité (2) ». Aussi ont-ils voulu que les reliures étreignant leurs propres livres et ceux

(1) *La Maison d'un artiste*, tome Ier. Préface, p. 1.
(2) *La Maison d'un artiste*, tome Ier, p. 346.

de leurs amis dans la bibliothèque d'Auteuil, fussent des gaînes splendides (1).

Chaque objet d'art de leur maison leur est une jouissance. Aussi, lors de la désorganisation de la villa d'Auteuil, par suite des troubles de 1870, Edmond se sentait-il mal à l'aise de ne plus voir, autour de lui, les choses délicieuses qui lui souriaient et qui momentanément lui avaient été cachées. « La triste vie dans ce déménagement, où l'œil n'a plus la jouissance de tout ce qu'il aimait, où tout ce qui était suspendu aux murs a été décroché, à cause des ébranlements du canon, où les dessins désencadrés sont dans les cartons, où les cadres avec leurs réjouissantes sculptures et leurs éclairs de vieil or, sont cachés dans des enveloppes de sales journaux, où les livres, ficelés en paquets, sont étalés à terre, où la pièce d'artiste que l'on habite présente l'aspect d'un arrière fond d'épicerie (2) ». Ce morceau de journal témoigne de sa douleur sincère. Il se sentait gêné dans tout ce vide, car il lui semblait qu'outre son frère, il avait perdu tous ses compagnons.

C'est qu'il éprouvait le besoin, comme Jules du reste, d'avoir partout, autour de lui, dans leur salon, dans le cabinet de travail, dans le cabinet de toilette même, dans la chambre enfin, des morceaux d'art où reposer les yeux, pour en tirer immédiatement, sans effort, une sensation savoureuse. « Moi, c'est particulier à ma nature, écrivait Edmond, quand je me peigne ou que je me brosse les dents, j'aime à avoir au mur, pendant ces opérations ennuyeuses, un morceau de papier colorié, ou un tesson de poterie qui chatoie, qui éclaire, qui reflète de la lumière dans des couleurs de fleurs. Et voilà pourquoi mon cabinet de toilette est littéralement couvert de porcelaines et de dessins à la gouache (3) ».

A plus forte raison, veulent-ils une chambre ornée, puisque c'est la chambre qui, par son atmosphère, suggère nos rêves et

(1) *La Maison d'un Artiste*, tome 1er, p. 348.
(2) *Journal*, tome IV, p. 169.
(3) *La Maison d'un artiste*, tome II, p. 189.

c'est elle qui obtient nos premiers et nos derniers regards de la journée. Dans *la Maison d'un artiste*, Edmond nous dit avec quel soin, il a meublé cette pièce où se passe la moitié de sa vie. Il a tenu à y mettre des tapisseries et il nous en explique la raison. « Le charme qu'ont, dans la chambre où l'on couche, des murs de tapisseries ! le joli éveil de l'aube sur le velouté de ces couleurs qu'on dirait des couleurs de fleurs, légèrement malades, et le doux et imperceptible allumement, dans la blancheur gorge de pigeon de la trame, des tendres nuances des tons coquets : et comme dans le premier rayon de soleil, ce qui n'était tout à l'heure que taches diffuses et riantes, se profile en des corps élancés de chasseurs à l'habit rouge, et culottés de jaune, en des silhouettes de bergères poudrées, au corsage bleu de ciel, assises sur des tertres, dans la verdure blonde (1) ».

Il a toutes les coquetteries pour sa chambre, et il nous donne comme explication, presque comme excuse, la vieillesse imminente et les longs repos forcés. « Jeune, nous dit-il, il est loisible de coucher dans un chenil, vous avez autour de vous, la bonne odeur de votre santé et l'illusion de votre jeunesse. Mais, à l'heure où l'on devient vieux, malingre, souffreteux, il faut songer à meubler pour la maladie un coquet logis où elle sera moins laide pour les autres et pour soi-même et se préparer, au milieu d'élégances, à accueillir la mort en délicat (2) ».

Mais il ne faudrait pas croire que ce goût d'ameublement et ce dilettantisme d'art familier ne soit venu à Edmond que sur le tard. Rue Saint-Georges, dans un appartement modeste, ils acquéraient de petits objets plaisants autant que le comportait leur faible budget, et ils commençaient déjà, de se composer cet intérieur qui méritera bien le nom de « Maison d'un artiste ».

C'est que l'art était pour eux un délassement. Dans leur besogne de romanciers naturalistes, où ils étaient obligés d'étudier sans cessse des mœurs et des milieux qui répugnaient particulièrement à leurs natures impressionables, il y avait des

---

(1) *La Maison d'un artiste*, tome II, p. 201.
(2) *Idem*, p. 204.

heures, où ils se sentaient comme un besoin absolu de changer d'air et de se rasséréner la vue et l'esprit dans la contemplation d'objets jolis et gracieux. Edmond nous raconte en 1870, que « fatigué du spectacle de la rue, de la vue des gardes nationaux toujours saouls, de la canaille en plein épanouissement, il se sauvait au Jardin des Plantes », dans le besoin de voir des fleurs et d'élégantes bêtes (1). De même, écœurés par les salles d'hôpital de sœur Philomène, les maisons de l'Ecole militaire familières à la fille Elisa, et les bals de la Boule Noire fréquentés assidûment par Germinie et ses pareilles, les deux frères aimaient se reposer les yeux, la tête et le cœur, et fumer un moment « en regardant vaguement des choses d'art (1) ».

Ces siestes artistiques et paresseuses ont pour eux un charme extraordinaire. Elles font une diversion délicieuse dans leur vie si austère par tant d'autres côtés, si remplie par le travail d'observation et de rédaction. Aussi les savourent-ils en dilettantes, comme ils savent savourer toute chose. « Peu de gens, écrivent-ils, connaissent ce grand bonheur de regarder des dessins anciens en fumant des cigares opiacés : c'est mêler le nuage de la ligne au rêve de la fumée (2) ».

De même, lorsqu'ils reviennent d'un quartier populaire ou d'un hôpital, leurs yeux aiment se délecter des nuances délicieuses des peintures japonaises. « La jouissance de mon œil, disait Edmond, devant certains sourimonos, qui ne sont pour ainsi dire que des compartiments de couleurs juxtaposées harmonieusement et qui contiennent un morceau bleu, sur lequel sont jetés de petits carrés d'or, un morceau jaune sur lequel sont gravées en creux, des tiges de pins, au milieu des nuages ; un morceau de blanc, traversé par des grues qui ont le relief d'un gaufragé ; un morceau de noir, avec des caractères qui ont l'air d'insectes d'argent. Cette jouissance, il me semble, ne peut être partagée que par un œil japonais (3) ».

---

(1) *Journal*, tome IV, p. 281.
(2) *Idées et Sensations*, p. 119.
(3) *Journal*, tome VII, p. 276.

Et ce milieu d'art, où ils aiment vivre, n'est pas seulement un plaisir et un délassement pour eux ; c'est une atmosphère qui réchauffe leur imagination et qui favorise leur travail. C'est pour ce motif qu'Edmond a dépensé tant de soin à l'arrangement du nouveau cabinet de travail de sa villa d'Auteuil. Il en a d'ailleurs été pleinement satisfait, puisqu'il nous dit : « J'ai rarement éprouvé une jouissance pareille à celle que j'ai à vivre dans cette harmonie somptueuse, à vivre dans ce monde d'objets d'art si peu bourgeois, en ce choix et cette haute fantaisie de *formes* et de *couleur*. Le travail, ici, en levant de temps en temps le nez en l'air, me semble du travail en un lieu enchanté, et j'ai peine à quitter ces choses pour les rues de Paris (1) ». Dans cette pièce, parmi ses objets familiers, son esprit se sentait à l'aise. Et, en effet, pour ce qui regarde leurs travaux sur le XVIIIme siècle, rien ne fut plus précieux aux Goncourt que d'avoir sous les yeux, en composant, quelque vieille estampe ou quelque dessin de Boucher. Et même pour les œuvres plus sévères et plus modernes, la vue des jolis legs du passé donnait à leur phrase naissante je ne sais quelle grâce délicate et polie qui rendait jusqu'aux pires laideurs, séduisantes. Enfin l'étalage et la réunion des formes heureuses et des couleurs brillantes contribuaient à développer chez eux le goût des formes choisies et le sens des nuances, traits caractéristiques de leur esthétique.

Aussi, dans sa vieillesse, Edmond prétend qu'il ne pourrait plus travailler en dehors de ce milieu d'art : « A l'heure présente, dit-il, c'est bizarre quand je me prépare à écrire un morceau quelconque, un morceau où il n'entre pas le moindre bric-à-brac, pour m'entraîner, pour me monter, pour faire jaillir le styliste de l'écrivain paresseux, et récalcitrant à l'arrachement douloureux du style, j'ai besoin de passer une heure dans ce cabinet et ce boudoir de l'Orient. Il me faut me remplir les yeux de la patine des bronzes, des ors divers des laques, des irisations des flambés, des éclairs des matières dures, des jades, des verres colorés, des chatoiements de la soie des foukousas et des tapis

(1) *Journal*, tome V, p. 229,

de Perse, et ce n'est que par cette contemplation d'éclats de couleur, par cette vision excitante, irritante, pour ainsi dire, que peu à peu, et — je le répète, sans que cela ait aucun rapport avec le sujet de ma composition, — je sens mon pouls s'élever et tout doucement venir en moi cette petite fièvre de la cervelle, sans laquelle je ne puis écrire rien qui vaille (1) ».

Ce goût de l'œuvre et du milieu d'art qui est l'un des plus puissants de leur vie, peut sans doute se rattacher à cette anaphrodisie dont nous avons parlé. Suivant Edmond même, la passion de l'ameublement serait d'autant plus forte que l'amour le serait moins et inversement. Cette théorie, qui paraît surprenante au premier abord, s'explique si l'on pense que le goût de l'objet d'art se rattache un peu à la manie du collectionneur, et que la manie du collectionneur comble souvent les vides de l'amour.

Quoiqu'il en soit, ce penchant pour l'œuvre d'art a eu une grande influence sur leur esthétique. « Qu'on se rappelle maintenant, dit M. Bourget, d'où dérive le développement intellectuel et sentimental des Goncourt, — de l'œuvre d'art, c'est-à-dire de toute cette éducation de l'œil, que donne la contemplation continue des peintures et des dessins, des tapisseries et des bibelots ». « Je réfléchis, soupire Charles Demailly, je réfléchis combien un de mes sens, la vue, m'a coûté. Combien dans ma vie, aurai-je tripoté d'objets d'art et joui par eux? » Les Goncourt sont donc des artistes éperdûment amoureux du pittoresque, et, par suite, quand ils écrivent, leur besoin est de faire passer dans les mots des sensations de pittoresque. La première de ces sensations est la forme. A regarder indéfiniment des œuvres d'art, ils ont développé en eux l'impression du contour, de la saillie, que tout objet projette sur un fond d'atmosphère. Pour qu'une phrase où ils décrivent cet objet, leur paraisse exacte, elle doit reproduire ce contour et cette saillie (2) ».

Ainsi donc ce goût de l'œuvre d'art, du bibelot, leur inspirera

---

(1) *La Maison d'un artiste*, tome II, p. 175.

(2) Bourget. *Ess. de Psych. contemp.*, tome II, p. 175.

l'amour du XVIIIe siècle et du japonisme, mais encore, il donnera à leur phrase je ne sais quelle allure pittoresque et curieuse et leur suggèrera l'idée d'accorder une grande place dans leurs romans aux peintures d'intérieurs, et aux choses d'ameublement, qui ont, depuis, conquis largement leurs entrées dans le roman comme au théâtre. Le continuel contact avec les délicats ouvrages faits de main d'hommes leur a suggéré ce culte absolu de l'art, sentiment incompatible avec l'amour de la nature, parce qu'il absorbe tous les autres, et qu'il ne tolère aucun rival. « Tout pourrit et finit sans l'art, disent-ils. C'est l'embaumement de la vie morte, et rien n'a un peu d'immortalité, que ce qu'il a touché, décrit, peint ou sculpté (1) ». Paroles très caractéristiques, car nous pensons que les Goncourt furent les premiers à avoir une conscience nette du rôle de l'art et de l'éminente dignité de l'objet d'art.

CHAPITRE VI

Leur goût du document, du petit fait inédit. Leur sens de l'observation

Une autre disposition de leur nature déterminera encore leurs conceptions esthétiques, mais celle-ci tenait plutôt à leur intelligence qu'à leur sensibilité. Ce fut leur goût instinctif pour le document.

Qu'entendaient-ils par document? Une variété de bibelots, mais très différente de ce qu'on entend ordinairement par

(1) *Journal*, tome II, p. 308.

ce mot, et beaucoup plus vaste. Le document c'est un témoignage d'une habitude, d'une mode, d'un sentiment, d'un drame passé ou présent; c'est une lettre, un dessin, un moulage, un mouchoir, une étoffe, une robe, un meuble, en un mot, c'est la preuve matérielle d'un fait susceptible de devenir la matière d'un objet d'art.

Le document peut être présent ou passé. S'il se rapporte au présent, il intéresse le romancier, le sociologue ; s'il se rapporte au passé, il intéresse l'historien et le collectionneur. Le plus souvent l'esprit ne s'attache qu'à l'une ou l'autre catégorie. Chez les Goncourt par hasard, l'intérêt du passé ou plutôt du XVIIIe siècle pour préciser coexiste puissamment avec celui du présent.

De bonne heure, les Goncourt avaient été attirés, ainsi que nous l'avons déjà vu, par la bricabracomanie et la bibeloterie. Influence d'une tante, instinct naturel, on ne sait lequel de ces deux facteurs fut prépondérant. Dans ce plaisir de fouiller parmi le désordre des arrière-boutiques, ou l'entassement des boîtes des quais, deux curiosités se trouvaient satisfaites, la curiosité artistique qui leur faisait désirer découvrir quelque dessin gracieux ou quelque reliure ancienne, et la curiosité historique ou psychologique qui les poussait à acheter des objets et des lettres, pour en tirer des renseignements sur une époque disparue.

En eux se développait un véritable instinct d'historien qui leur inspirait l'amour de tout ce qui rappelait ce siècle préféré entre tous. Mouchoirs encore parfumés à la poudre à la maréchale, dentelles jaunies ou menus à demi-déchirés. Ils aimaient à retrouver dans ces délicieux chiffons, un peu de l'âme de la femme qui s'en était servie. Ils pensaient même que si l'on voulait bien connaître un temps et ses mœurs, on n'y arrivait que par le maniement des objets familiers les plus infimes, meilleurs révélateurs des habitudes d'une époque que des textes officiels ou des portraits de convention.

Sans parler du plaisir presque sensuel qu'ils éprouvent en présence de tous ces témoins du passé, ils sentent toute l'impor-

tance des moindres autographes pour la reconstitution de la vie d'autrefois. Ils ont d'instinct le goût de l'inédit, de l'inédit petit, mais précis, qu'il ait été découvert dans les archives de l'Hôtel de ville ou dans une boîte de bric-à-brac.

Très jeunes encore, ils courent les marchands d'autographes, achetant des lots de vieux papiers et s'enfermant plusieurs jours de suite pour les dépouiller. Ils entassaient aussi bien les billets d'invitation à dîner, que les notes de fournisseurs, déjà poussés par cette tournure d'esprit qui leur faisait chercher la vérité partout.

« En ce moment, écrivent-ils dans le *Journal*, nous achetons force mémoires, correspondances, autobiographies, tous documents d'humanité : le charnier de la vérité (1) ».

Et parmi ces documents, ce sont ceux qui concernent les faits les plus petits qui les intéressent davantage. Les idées générales, tout comme les grandes crises, leur apparaissent comme dépourvues de sens. La vie quotidienne d'un homme, d'une ville même, ne se compose pas uniquement de drames ; elle est faite, au contraire, d'une série d'occupations journalières qui varient suivant les dates et dont la connaissance importe à l'historien. Et même pendant les périodes troublées, où les individualités semblent anéanties, ces occupations continuent en réalité comme pour voiler et rendre moins cruelle la situation présente. Quand les Goncourt ont pensé à écrire l'histoire du Plaisir sous la Terreur, et quand ils ont réellement composé celle de la société sous la Révolution et le Directoire, ils ont été attirés par l'étude de cette vie journalière, si indépendante en apparence des événements officiels et politiques, bien qu'un rapport étroit ne cesse jamais de les unir.

Leur goût s'est, de préférence, porté sur les documents secrets, ceux qui semblent plutôt avoir été arrachés très indiscrètement, et qui sont par conséquent des aveux sincères et flagrants d'une habitude ou d'un sentiment. Dans l'étude de la vie d'une Pompadour, d'une du Barry, d'une Sophie Arnould,

---

1 *Journal*, tome III, p. 106.

ils ont été attirés en premier lieu par les comptes de leurs fournisseurs, par les renseignements de leurs médecins, et l'on sent que s'ils le pouvaient, ils iraient interroger leurs confesseurs.

Ils ont examiné longuement les toilettes des maîtresses de Louis XV, ils se sont plongés dans les papiers de l'Académie nationale de Musique, cherchant toujours le détail infime et précis, qui sert plus pour caractériser un personnage où une époque que le compte rendu officiel des événements publics.

Mais, pour que les documents historiques les intéressent, il faut qu'ils se rapportent à un passé assez éloigné. « C'est singulier, disait Edmond, comme il faut aux documents historiques un enfoncement dans le passé pour me toucher. Ai-je des fois envié le bonheur qu'avait eu Manuel à mettre la main sur les papiers, avec lesquels, il a fait « la Bastille dévoilée ». Peut-être, si j'avais été son contemporain, la trouvaille ne m'eût été de rien. Je le sens à vivre à peu près tous les soirs à côté de Burty entouré, barricadé de papiers, de notes de dépêches, de carnets trouvés aux Tuileries, et qui m'en lit, à tout bout de champ des fragments qui m'assomment. Dans son enthousiasme, sa jubilation de trouveur, va-t-il jusqu'à vouloir me faire toucher du doigt les précieux autographes, mes mains les repoussent machinalement. Après tout, la cause de mon peu de curiosité est-elle due à l'abondance de la télégraphie, qui donne aux épanchements impériaux un style trop nègre ? (1) ».

Ils aiment tout particulièrement le XVIIIe siècle et les documents qu'il a laissés. Le temps qui s'est écoulé depuis 1800 jusqu'à 1830 ne compte guère à leur avis. Il les ennuie et son étude ne les intéresse pas. Ils préfèrent vivre avec la Guimard ou les sœurs de Nesles, ou même encore avec Théroigne de Méricourt, et les minutes qu'ils passent à déchiffrer leurs souvenirs ne sont pas des minutes de travail, mais plutôt des minutes de plaisir auxquelles on s'arrache avec peine pour retourner à la vie réelle.

« J'étais ces jours-ci, dit Edmond, avec Sophie Arnould et la

(1) *Journal*, tome IV, p. 296.

Saint-Huberty ; j'étais avec la famille des jolis dessinateurs qui s'appellent les Saint-Aubin, je travaillais dans les archives et le papier galant de l'ancienne Académie de musique ; je tournais et retournais dans mes cartons et ceux de Destailleurs ces dessins de grâce qu'on n'a plus refaits ; je me sentais heureux, et je me trouvais dans le temps et avec les gens que j'aime...., mais je me suis juré de reprendre mon roman en juillet. Me voici donc, comme un chirurgien qu'on arracherait à d'aimables curiosités, obligé de reprendre la cruelle autopsie. la brutale prose, le travail qui fait mal. et dont tout mon système nerveux souffre, tout le temps que le volume se pense et s'écrit (1) ».

Et cependant, on peut dire que c'est le goût pour le document sur les mœurs du XVIIIme siècle. qui les a amenés à l'étude de leur propre temps. Ils reportèrent leur curiosité, leurs instincts de collectionneurs sur la vie moderne.

Lorsqu'ils furent fatigués de travailler « sur du mort » (c'est ainsi qu'ils appellent l'Histoire dans une lettre adressée à Flaubert), et qu'ils n'eurent plus d'intérêt que pour l'actuel, ils ne cessèrent pas pour cela d'aimer le document et ils le recherchèrent plus que jamais : « Maintenant. disent-ils, dans le *Journal*, il n'y a plus dans notre vie qu'un grand intérêt : l'émotion de l'étude sur le vrai. Sans cela l'ennui et le vide. Certes nous avons galvanisé, autant qu'il est possible l'histoire et galvanisé avec du vrai, plus vrai que celui des autres et dans une réalité retrouvée. Eh bien. maintenant, le vrai qui est mort, ne nous dit plus rien. Nous nous faisons l'effet d'un homme habitué à dessiner d'après la figure de cire, auquel serait tout à coup révélée l'académie vivante ou plutôt la vie même avec ses entrailles toutes chaudes et sa tripe palpitante (1) ».

Leur goût de l'observation a trouvé un champ beaucoup plus vaste. et beaucoup plus séduisant dans la vie moderne. Le siège de leurs observations sera presque toujours Paris. la seule ville qu'ils aiment, et le seul lieu, où ils se sentent pleinement vivre et en dehors duquel. ils estiment que l'esprit ne peut conser-

(1) *Journal*, tome II, p. 273.

ver ses plus précieuses qualités. « Je suis frappé du provincialisme de tous ces Parisiens rentrant, un petit sac à la main, écrit Edmond le 5 janvier 1871. Je n'aurais jamais pu croire que huit mois d'absence du centre du chic enlevassent ainsi à des individus le caractère, la marque dite indélébile du parisianisme (1) ». A un autre endroit il ajoute : « En province, toute puissance de travail se perd, au bout de quelque temps dans le farnienté plantureux de la vie matérielle. Il est arrivé ici un ingénieur, travailleur, grand liseur, qui fût devenu quelqu'un s'il était resté à Paris. Dans deux ans, il ne fera plus que sa besogne, ne lira plus un livre, perdra la curiosité des choses de l'esprit, deviendra un estomac (2) ». Et ils définissent ainsi le provincial. « L'homme qui n'a ni la mesure, ni l'à-propos (3) ». Edmond avouera dans le *Journal*, son dédain des provinciaux qu'il affecte de traiter en étrangers, presque en sauvages : « Moi, il n'y a que les Parisiens qui m'intéressent... Les provinciaux, les paysans, tout le reste de l'humanité enfin, c'est pour moi de l'histoire naturelle (4) ». Et dès le début de leur collaboration, les deux frères s'étaient accordés pour déclarer « Paris, le véritable climat de l'activité de la cervelle humaine (5) ».

Ainsi, les Goncourt sont des Parisiens, et ils seront « des observateurs parisiens (6) ». Ils parcourent Paris en tous sens, remarquent la marche des passants rendue plus hâtive par la fièvre du siège, constatent avec regret les changements opérés sur les boulevards extérieurs, s'asseyant à la table d'un café, et y restant longtemps à regarder les physionomies voisines pour en tirer quelque réflexion intéressante. « A une table d'un café, sur le boulevard Sébastopol, écrit l'un d'eux, quand je regarde les passants, ce qui me frappe le plus, c'est le nombre de lâches

(1) *Journal*, tome IV, p. 332.
(2) *Journal*, tome V, p. 143.
(3) *Journal*, tome II, p. 199.
(4) *Journal*, tome VI, p. 166.
(5) *Journal*, tome II, p. 119.
(6) RODENBACH, *Revue de Paris*, 15 mars 1896, p. 442.

qu'il doit y avoir dans le monde. Tant de gens passent devant vous avec de mauvaises têtes, et ne commettent pas de crimes, n'élèvent pas même de barricades (1) ».

Leur goût de l'observation se porte avec un intérêt presque égal sur le décor et sur les individus qui s'y agitent. Pour décrire en connaissance de cause un lieu, ils n'hésitent pas à s'y transporter quelque pénible que ce soit souvent. Ils n'hésitent pas pour découvrir « le document humain » à se plonger dans l'horreur ou la misère, soutenus par une sorte de courage professionnel, et par la résolution de faire coûte que coûte « les romans les plus historiques de ce temps-ci, les romans qui fourniront le plus de faits et de vérités vraies à l'histoire morale de ce siècle (2) ».

Pour connaître exactement un hôpital, ils iront y passer quelques heures pendant plusieurs jours de suite. « Nous nous décidons, racontent-ils, à aller porter, ce matin, la lettre que nous a donnée, sur la recommandation de Flaubert, le docteur Follin, pour M. Edmond Simon, interne dans le service de Velpeau à la Charité. Car il nous faut faire pour notre roman de *Sœur Philomène*, des études à l'hôpital sur le vrai, sur le vif, sur le saignant (3) ».

A la Charité, ils regarderont de près les infirmités, palperont pour ainsi dire les instruments de chirurgie, liront les régimes des malades, examineront le personnel, intéressés par les plus infimes détails et persuadés de l'importance de chacun d'eux dans la peinture générale d'un milieu.

Ils sont d'ailleurs des observateurs très éclectiques. Aujourd'hui dans un hôpital, demain dans une maison de tolérance, selon le livre entrepris. « Aujourd'hui, écrit Edmond, je vais à la recherche du document humain aux alentours de l'Ecole militaire. On ne saura jamais notre timidité naturelle, notre malaise au milieu de la plèbe, notre horreur de la canaille, et com-

(1) *Journal*, tome II, p. 258.
(2) *Journal*, tome Ier, p. 361.
(3) *Journal*, tome Ier, p. 349.

bien le vilain et laid document, avec lequel nous avons construit nos livres, nous a coûté. Ce métier d'agent de police consciencieux du roman populaire est bien le plus abominable métier que puisse faire un homme d'essence aristocratique. Mais l'attirance de ce monde neuf, qui a quelque chose de la séduction d'une terre non explorée pour un voyageur, puis la tension des sens, la multiplicité des observations et des remarques, l'effort de la mémoire, le jeu des perceptions, le travail hâtif et courant d'un cerveau qui moucharde la vérité, grisent le sang-froid de l'observateur, et lui font oublier, dans une sorte de fièvre, les duretés et les dégoûts de son observation (1) ».

Le plaisir de l'observation et de la découverte leur fit oublier bien vite le dégoût ressenti. Et même ils sont entraînés comme par un instinct impérieux vers ces voyages d'exploration à la recherche de la vérité. Pour la mise en scène d'une pièce tirée de *Germinie Lacerteux*, Edmond va dessiner d'après nature des esquisses de décor. Ils nous raconte ses trouvailles. « Battu toute la soirée la rue du Rocher, la rue des Martyrs, pour trouver le décor du tableau de l'engueulement à la porte d'un marchand de vin. C'est peut-être enfantin de ma part, car j'ai la conviction que Porel et le décorateur ne tiendront compte ni de mes croquetons, ni de mes notes. Mais il faut tout faire pour s'approcher de la vérité ; après quoi arrivera ce qu'il voudra (2) ».

Leur esprit d'observation ne s'arrête pas au décor, il s'attaque aux êtres qui s'agitent dans ces milieux, aux hommes et plus encore aux femmes. Ils détaillent leurs traits, un à un, ils les scrutent, ils cherchent leur signification, ils s'intéressent particulièrement aux yeux et aux mains qui sont les indices les plus révélateurs de la physionomie morale de l'individu en même temps qu'ils sont les principaux charmes de sa physionomie matérielle. « L'œil de la femme, disent-ils, cette énigme, ce sphynx, ce muet diseur de choses que contredit sa bouche.....

---

(1) *Journal*, tome V, p. 222.
(2) *Journal*, tome VII, p. 298.

quel mystère, auquel je reviens toujours ! Il faut décidément un jour écrire deux ou trois pages d'observations là-dessus (1) ». Les mains leur semblent la partie la plus expressive d'une personne, celle où se lisent le mieux le caractère et l'âme de l'être.

Ainsi donc, d'instinct, les Goncourt ont le goût du document. Nous avons vu que la passion du document ancien les avait conduits à celle du document moderne. Cette tendance d'esprit les a amenés, à son tour, à procéder dans leurs investigations par des méthodes essentiellement expérimentales, et objectives. Il n'est pas douteux que cet instinct développé ait eu une grande influence sur leur conception du roman et sur leur esthétique. Ils en ont d'ailleurs exprimé le principe dans une formule saisissante : « Voir des hommes et des femmes, des salons, des rues. Toujours étudier la vie des êtres et des choses — loin de l'imprimé (2) ».

CHAPITRE VII

La recherche du bizarre

M. Pellissier écrivait la page suivante dans la *Revue bleue*, à propos du génie d'observation des Goncourt : « S'étant imposé « les devoirs de la science », ils veulent que leurs observations aient une autorité documentaire. Mais la « vision » des Goncourt ne ressemble à aucune autre ; tout objet en passant à travers leur moi, s'y réfracte fiévreusement. Ils sont névropathes et s'en glorifient. La santé leur paraît quelque chose de répugnant.

(1) *Journal*, tome II, p. 130.
(2) *Journal*, tome II, p. 219.

Ce n'est pas leur époque qu'ils ont décrite, mais la maladie de leur époque ou plutôt leur propre maladie (1) ».

Ce passage, quoiqu'un peu exagéré dans sa conclusion, nous semble contenir plusieurs idées justes. Nous avons vu, en effet, que les Goncourt, par une sorte d'hypertrophie de la sensibilité, étaient des névropathes raffinés, délicats, charmants du reste. Nous avons vu aussi que, se rendant parfaitement compte de cette originalité, ils ne l'avaient pas considérée comme un vice, et l'avaient tout au contraire cultivée précieusement, d'abord parce qu'ils y trouvaient un puissant auxiliaire, ensuite parce qu'ils ressentaient un certain plaisir dans ce vague état pathologique.

Edmond nous en fera l'aveu : « La maladie, sans la souffrance aiguë, dit-il, n'est pas quelque chose de tout à fait désagréable ; c'est une espèce de diffusion inconsciente de la cervelle dans un ensommeillement fiévreux. Mes pensées me font alors l'effet, dans une rivière débordée, de ces petits riens brillants, entraînés au fil du courant, et qui font le plongeon, et qui reparaissent, et qui se divisent et se perdent dans le torrentueux de l'eau (2) ».

Cette névropathie considérée comme instigatrice de l'observation a eu deux conséquences remarquables. Elle a développé chez les Goncourt, le goût du bizarre, du maladif, elle le leur a fait rechercher partout, en art, en ameublement, dans les sensations, et plus tard en littérature. Elle leur a donné l'idée qu'un véritable artiste devait toujours être un nerveux et un malade.

Nous avons déjà parlé de la morbidesse de leur sensibilité ; les sensations qui en résultent, n'en sont d'ailleurs souvent que plus délicates et plus exquises, comme dans les deux passages suivants. « Bruxelles... Nous dormions, ce matin, dans nos petits lits de l'Hôtel de Flandre, attenant à l'église Saint-Jacques, et dans un office du matin, l'orgue, qui est dans notre mur, mettait en notre demi-sommeil de sept heures, un angélique bourdonnement. C'était tout à la fois une mélodie lointaine et proche, s'élevant, montant, mourant parmi nos sensations et

(1) PELLISSIER. Les Goncourt. *Revue Bleue*, 18 mai 1895.
(2) *Journal*, tome V, p. 282.

nos pensées encore endormies et qui nous berçait comme dans le rêve d'une musique flottante, aérienne, amoureusement divine et vague, à la façon de la lumière d'une apparition en train de disparaître (1) ». La morbidesse n'a produit ici qu'un résultat charmant. Elle leur a permis de ressentir une sensation un peu spéciale, mais heureuse, et d'observer sur eux-mêmes, des détails qui auraient échappé à des esprits moins raffinés.

« On voyait dans cette pièce, à la fin, un ballet charmant, un ballet d'ombres, couleur de chauve-souris, avec un loup noir sur la figure, agitant de la gaze autour d'elles, comme des ailes de nuit. C'était d'une volupté étrange, mystérieuse, silencieuse, ce doux menuet de mortes et d'âmes masquées, se nouant et se dénouant dans un rayon de lune. Quand on brûle de vieilles lettres d'amour, il se lève dans la flamme des souvenirs noircis qui ressemblent à cette ronde (2) ».

Il y a, dans l'observation de ces sensations, comme une volupté doucement et douloureusement exquise, et comme un plaisir intime d'être sorti un instant de la banalité de la vie ordinaire. Cette banalité, les Goncourt l'ont en horreur, ils cherchent à la fuir, de toute les manières, et l'on sent qu'ils penchent dangereusement vers les séductions de l'ivresse, du haschich et de l'opium ou du tabac « libéralement offerts à l'homme par la nature, comme les bonheurs de l'oubli de vivre, comme des poisons contre l'ennui d'être (3) ».

Le banal et l'habituel, ils l'ont en horreur, peut-être plus encore en art que dans leurs sensations. De là, sans doute, leur prédilection pour les chinoiseries et les japonaiseries dont ils ont été les premiers (4) à vanter le charme. Ils ont aimé le japonisme parce qu'il se plaît à déformer pittoresquement la nature et à construire de curieuses et horrifiques caricatures. Nous citerons le texte suivant, malgré sa longueur, car nous

(1) *Journal*, tome Ier, p. 384.
(2) *Idées et Sensations*, p. 19.
(3) *Journal*, tome III, p. 238.
(4) *Journal*, tome III, p. 238.

estimons qu'il est essentiel pour la compréhension de leur esthétique : « L'imagination du monstre, de l'animalité chimérique, l'art de peindre les peurs qui s'approchent de l'homme le jour, avec le féroce et le reptile, la nuit, avec les apparitions troubles, la faculté de figurer et d'incarner ces paniques de la vision et de l'illusion dans des formes et des constructions d'êtres membrés, articulés, presque viables ; — c'est le génie du Japon. Le Japon a créé et vivifié le bestiaire de l'hallucination. On croirait voir jaillir et s'élancer du cerveau de son art, comme de la caverne du cauchemar, un monde de démons, animaux, une création taillée dans la turgescence de l'uniformité, des bêtes ayant la torsion et la convulsion des racines de mandragore, l'excroissance des bois noués, où le cimps a arrêté la sève, des bêtes de confusion et de bâtardise, mélangées de saurien et de mammifère, greffant le crapaud au lion, bouturant le sphinx au cerbère, des bêtes fourmillantes et larveuses, liquides et fluentes, vrillant leur chemin, comme le ver de terre, des bêtes crêtées, à la crinière en broussaille, mâchant une boule, avec des yeux ronds au bout d'une tige, des bêtes de vision et d'épouvante, hérissées et menaçantes, flamboyantes dans l'horreur, dragons et chimères des Apocalypses de là-bas, qui semblent des hippogriffes de l'opium ! Nous, européens et français, nous ne sommes pas si riches d'invention ; notre art n'a qu'un monstre, et c'est toujours ce monstre du récit de Théramène, qui menace, dans les tableaux de M. Ingres, Angélique, avec sa langue en drap rouge ; — là-bas, le monstre est partout. C'est le décor et même le mobilier de la maison. Il est la jardinière et le brûle-parfum. Le potier, le bronzier, le dessinateur, le brodeur les sèment autour de la vie de chacun (1) ».

Le bizarre, le monstre, le spécial, l'anti-naturel, voilà ce qui les attire vers le japonisme. Ce sera aussi la délicatesse et le maniérisme des nuances fausses (2), dont la japonaise se sert pour ses robes. Ils remarquent les toilettes originales de quelques pari-

(1) *Idées et Sensations*, p. 15.
(2) *Outamaro*, p. 39.

siennes, et se complaisent à nous parler de celles du salon de Mme de Mardonnet, dans *Charles Demailly*.

« Une couturière, nous disent-ils, eût encore remarqué un caractère particulier à ce salon. La toilette y avait une signature propre. Elle n'était ni la toilette du monde bourgeois, ni la toilette du monde fille, ni la toilette provinciale de Paris, ni la toilette mondaine du monde, elle était une toilette originale, excentrique, marquée d'un cachet de caprice et de fantaisie individuelle, marquée surtout d'un cachet de cosmopolitisme qui rappelait dans toute la mise des femmes, les voyages des maris (1) ».

De même pour leurs lectures, ils n'aiment que le surnaturel, le fantastique, ils ne sont distraits que par des récits renouvelés des contes de fées, avec des allures de romans réalistes. « Si mon âme, à plat, éprouve le besoin d'une petite excitation poétique, écrit Edmond, c'est chez Henri Heine que je la trouve ; si mon esprit, ennuyé de terre à terre de la vie, a besoin d'une distraction dans le surnaturel, dans le fantastique, c'est chez Poë que je la trouve. Ça m'embête tout de même, de n'être exalté ou surnaturalisé que par des étrangers (2) ».

Mais leur névropathie n'a pas eu pour unique résultat de leur donner le goût de bizarre, et de mettre leur instinct d'observateurs aux prises presque toujours avec des phénomènes morbides, elle leur a persuadé qu'il n'y avait pas de grand artiste qui ne fût un malade, et que la maladie était « pour un peu dans la valeur de leur œuvre (3) ».

Dans les jugements qu'ils portent sur les littérateurs anciens ou contemporains, on retrouve la même tournure d'esprit. Ils n'admirent pas les génies bien équilibrés, ils ne leur reconnaissent qu'un très vague talent. Telle est entre autres, leur opinion sur Victor-Hugo (4).

---

(1) *Charles Demailly*, p. 56.
(2) *Journal*, tome V, p. 213.
(3) *Journal*, tome II, p. 243.
(4) *Journal*, tome II, p. 91.

Cette prédilection pour le bizarre est bien un des traits les plus originaux de la physionomie morale des Goncourt. Ils ont érigé la maladie à la hauteur de puissance artistique, et méritent presque par ce côté le jugement de M. Pellissier dans la *Revue Bleue:* « Un homme bien portant, n'est pas, suivant eux, un artiste. Et vraiment, je crains qu'il ne faille être quelque peu malade pour les apprécier à leur juste valeur (1) ».

CHAPITRE VIII

Leur goût de l'analyse

Les Goncourt, s'ils étaient par-dessus tout des « hommes pour qui le monde visible existe », et s'ils furent surtout des observateurs des détails concrets, avaient en outre, quoiqu'à un degré moindre, le goût de l'analyse psychologique. Ce goût, ils l'ont exercé de deux manières, sur eux-mêmes d'abord, sur leurs contemporains ensuite. Mais à cette analyse, ils apportèrent un souci particulier, des petites et infimes impressions, cherchant à disséquer les âmes, même la leur, fibre à fibre, et à déchiffrer sur le fond obscur des consciences, des émotions souvent inavouées.

Les Goncourt se sont pris eux-mêmes comme premier objet de leurs expériences analytiques. Leurs observations furent facilitées par la finesse de leur sensibilité ; par contre, elles rendirent à la longue, cette sensibilité de plus en plus aiguë, de plus en plus douloureuse, ce dont ils se plaignent tout en s'en félicitant. « Songez enfin, écrivait Edmond de Goncourt à Zola, que toute

(1) PELLISSIER. *Revue Bleue*, 18 mai 1895. p. 430.

notre œuvre, et c'est peut-être son originalité, originalité durement payée, repose sur la maladie nerveuse, que ces peintures de la maladie, nous les avons tirées de nous-mêmes, et qu'à force de nous détailler, de nous étudier, et nous disséquer, nous sommes arrivés à une sensitivité supra-aiguë, que blessaient les infiniment petits de la vie (1) ».

A force de s'analyser, ils se sont rendus de plus en plus malades. Edmond a dit que son frère était mort de travail. Rien de plus exact, si par travail on entend l'épuisement nerveux produit par cette perpétuelle dissection mentale et la fièvre qui l'accompagne. Etres souverainement impressionnables et artistes, ils se sont usés non seulement à ressentir des sensations violentes, mais encore à les traduire. Ce qu'ils se plaisent à constater, à analyser, ce n'est plus comme chez Stendhal, un instinct, un penchant de leur nature, mais bien plutôt une sensation. Leur tempérament devient pour eux un instrument, un baromètre infiniment délicat, dont ils notent avec soin les états successifs. Il n'est presque pas une page de leur œuvre, qui n'en fournisse un exemple ; nous n'en citerons que quelques-uns, « Quand je me couche un peu gris, écrit Jules, j'ai la sensation en m'endormant, d'avoir la cervelle secouée dans un panier à salade, par une femme, dont je n'aperçois que le bras et la main, — et ce blanc bras, et cette blanche main sont ceux de la Lescombat, que j'ai entrevus une seule fois chez un mouleur (2) ».

La notation des rêves est un procédé habituel chez les Goncourt, parce qu'ils trouvent à ce genre de sensations une délicatesse et un charme particuliers. Leur tempérament les portait d'ailleurs facilement aux rêves de toutes sortes, rêves de terreur ou d'amour. « L'eau d'ici trouble nos nuits, écrivaient-ils d'une station thermale, elle y roule des cauchemars dans lesquels vous reviennent des êtres malfaisants ou douloureux de

---

(1) Céard. Préface de *Lettres de J. de Goncourt.*, p. 24.
(2) *Journal*, tome Ier, p. 61.

votre vie, en une singulière mixture d'anxiété et d'érotisme (1) ».

Aussi verrons-nous plus tard, dans l'étude de leur esthétique proprement dite, que les descriptions de rêves reviennent fréquemment dans leurs romans. Ils savent analyser ces impalpables sensations avec une précision surprenante ; ils les transcrivent dans leur immatérialité même, et c'est là une nouvelle preuve de leur instinct de psychologues.

Outre les rêves, les Goncourt ont examiné avec soin toutes les petites sensations qu'ils ressentaient et qui devaient leur servir de modèle pour les sensations qu'ils prêteront aux héros de leurs romans. Ces sensations en demi-teintes, complexes et ténues, ils en ont dissocié les éléments, ils ont raffiné, comme on disait au XVIIe siècle, sur elles, et ils ont découvert tout au fond d'elles la griffe qu'elles laissaient sur l'âme effleurée.

Le passage suivant en est un exemple : « Ce soir, au bord de l'eau, la crécelle lointaine des reinettes ; par instants le cri guttural du tire-arrache dans les roseaux ; un poisson qui saute, des arbres qui font dans le ciel une ombre mouillée comme dans l'eau, et dans toute cette nature, la paix de la nuit, de l'eau, et de la mort... Je reste là jusqu'à onze heures : le goût de la campagne, à certains moments chez l'homme, est le besoin de mourir un peu (2) ».

Ils se sont donc analysés autant qu'ils l'ont pu, mettant à crédit leur sensibilité comme objet d'expérience, s'intéressant aux vicissitudes de leurs propres nerfs, comme un médecin suit l'évolution d'une maladie. Ils ont parfaitement compris qu'un ouvrage n'était agréable pour l'écrivain que pendant sa préparation. « Notre roman des *Hommes de Lettres* est fini ; plus qu'à le copier. C'est singulier en littérature, la chose faite ne vous tient plus aux entrailles. L'œuvre que vous ne portez plus, que vous ne nourrissez plus, vous devient pour ainsi dire

(1) *Journal*, tome III, p. 217.
(2) *Idées et Sensations*, p. 203.

étrangère. Il vous prend de votre livre, une indifférence, un ennui, presque un dégoût (1) ».

Ces exercices d'auto-analyse et ce goût d'auto-physiologie ont développé chez eux l'esprit d'analyse et de psychologie générale. Ils se sont habitués non seulement à observer les choses visibles qui se mouvaient autour d'eux, mais aussi à pénétrer plus avant dans la connaissance des êtres et à disséquer les âmes de leurs semblables comme la leur, en préférant « Adolphe » à « l'Illiade » (2). Edmond donnait une preuve de goût pour l'analyse des impressions morales. En effet, son frère et lui ont toujours cherché à rendre les sensations de leurs héros perceptibles aux lecteurs et certaines de leurs œuvres ne seront d'un bout à l'autre qu'une suite d'analyses de sensations, *Madame Gervaisais* et *Chérie* entre autres. *Madame Gervaisais* fourmille d'exemples. Voyons au hasard : « Dans son sommeil du matin, Madame Gervaisais sentit sur son visage une lumière et une chaleur. C'était comme un doux éblouissement qui aurait chatouillé, dans leur nuit, ses paupières fermées (3) ». Emotion de la musique ressentie à la fois par la mère qui joue et l'enfant qui écoute : « Puis, tout serré, contre elle, la tête penchée et reposant entre l'épaule et la joue maternelles, il écoutait, suivant le mouvement du corps aimé, et recevant en lui la musique des doigts de sa mère sur l'instrument sonore (4) ». « Le jour baissait, et avec le jour qui baissait, revenait en elle le sentiment de tristesse dont certains tempéraments de femmes ne peuvent se défendre à la venue du soir, au moment défaillant, à l'heure tombante de la journée. Peu à peu, elle était envahie par cette espèce de mélancolie songeuse, que donnent aux malades, la crainte de l'ombre et la menace de la nuit (5) ».

Mais ainsi que nous le verrons plus loin, l'analyse chez les

---

(1) *Journal*, tome Ier, p. 267.
(2) *Journal*, tome II, p. 112, et plus haut p. 77.
(3) *Madame Gervaisais*, p. 19.
(4) *Madame Gervaisais*, p. 65.
(5) *Madame Gervaisais*, p. 13.

Goncourt, procède de l'observation externe. Ils n'analysent pas l'âme pour elle-même et en elle-même. Ils l'analysent dans ses manifestations, dans ses crises, et nous montrant ainsi l'âme agissante, ils nous en dévoilent par le fait même, le caractère intime.

Ils excellent à deviner les sensations les plus originales, ainsi qu'on le voit dans *Madame Gervaisais :* « Puis enfin, la phtisie, écrivent-ils, lui donnait, sous la demi-asphyxie du gaz carbonique que les poumons ne peuvent expirer, une excitation, une perte de sang-froid de la tête, une ivresse légère, pareille à la griserie d'un petit enfant qui aurait bu de l'eau de seltz (1) ». Cette impression de malade qu'ils traduisent si bien, c'est grâce à l'observation externe qu'ils l'ont connue, mais c'est grâce à leur goût d'analyse, qu'ils en ont saisi l'élément intellectuel et impondérable.

L'observation externe est donc toujours chez eux, le point de départ de l'analyse. L'âme se révèle d'abord par ses manifestations extérieures, qui sont une sorte de langage. Aussi, les Goncourt attacheront-ils une importance extrême à ces signes extérieurs, et décriront-ils plus volontiers les êtres par le dehors. Ainsi, dans *Chérie* : « Manette Malhotier offrait des traits sommeillants, l'apparence léthargique de ces natures de femme qu'on appelle eau dormante, et parfois se montrait presque effrayante par une espèce d'automatisme de gestes et de mouvements, auxquels se reconnaissent les Pasiphaë modernes (2) ».

Souvent aussi, ils composeront un portrait à l'aide d'une série de sensations. « Quand Chérie fut plus grande, les caresses physiques du son la remplirent d'une ivresse mystérieuse. Ça lui donnait un bien-être exalté, une plénitude de vie, un fouettement des facultés imaginatives, une augmentation de son être sensitif, enfin un petit rien des jouissances surnaturelles, que

---

(1) *Madame Gervaisais,* p. 326.
(2) *Chérie*, p. 230.

procurent aux hommes les stupéfiants, car la musique n'est point autre chose que le haschisch des femmes ? (1) ».

Quelquefois même, ils iront jusqu'à conclure du caractère intime d'un homme ou d'une femme d'après ses seuls gestes et le seul son de sa voix. Par exemple : « Il y a ici la maîtresse d'un jeune gentilhomme de province qui fait de la peinture. Cette femme, je l'étudie, écrit Jules, parce que, pour moi, elle est physiquement et moralement le type accompli de la fille de maison, qu'elle y ait été ou non (2) ». Les gestes, les attitudes, les paroles qu'ils rapportent ensuite, composent un portrait physique qui laisse voir la physionomie morale, tellement ils sont expressifs et heureusement choisis.

C'est que les Goncourt n'aiment ni ne peuvent se tenir dans l'analyse des idées générales ou des concepts abstraits. Il leur arrive parfois de parler de sentiments ou d'habitudes de pensée, abstraction faite des sensations qui les ont déterminées, comme dans ce passage de *Chérie*. « Maintenant, chez les parisiennes de quinze à dix-sept ans, l'amourette et le bal allant généralement ensemble, ces deux choses se confondent de telle façon que, pendant au moins deux ans, pour les jeunes filles de cet âges, l'humanité est uniquement représentée à leurs yeux par des danseurs, qu'elles ont le privilège de voir perpétuellement idéalisés dans les figures d'un cotillon céleste, et en faveur desquels, s'ils viennent à mourir, elles redeviennent seulement un rien pratiquantes, et songent à dire une neuvaine (3) ».

Mais ce n'est là qu'une exception. Le plus souvent, leur analyse se complait dans le détail d'attitudes extérieures, manifestations de sentiments secrets. D'instinct, ils savent mieux discerner les effets que les causes et ne découvrent une cause, qu'au travers des effets, méthode qui semblera élémentaire à des esprits scientifiques, mais que les psychologues ne pratiquent pas d'ordinaire.

---

(1) *Chérie*, p. 105.
(2) *Journal*, tome Ier, p. 206.
(3) *Chérie*, p. 195.

Dans le *Journal*, ils se proposent, un jour ou l'autre, de « peindre dans un roman, la blessure que fait à un homme amoureux, la danse de la femme qu'il aime, et plus que la danse et son enlacement, la transfiguration presque courtisanesque, que la sauterie apporte à cette femme, soudainement sortie de son humeur raisonnable, de son caractère tranquille, du sage apaisement de son honnête personne (1) ».

Leur esprit d'analyse, comme nous le verrons plus tard, se confond presque avec leur passion de l'observation externe. Il a comme principale auxiliaire leur sensibilité et non leur intelligence ; ou plutôt chez eux l'intelligence est la très humble servante de la sensibilité. L'analyse portera donc avant tout sur des moments de la sensibilité, sur de fugitifs instants des sens, et c'est ce qui leur permettra de reconstituer avec une si parfaite et si intense réalité, cette vie de l'être vibrant au contact des autres êtres, et s'efforçant de sauvegarder, dans ce chaos, sa précieuse individualité.

CHAPITRE IX

La tristesse des Goncourt

Quand on lit le *Journal des Goncourt*, on est frappé, presque à toute page, de l'impression de tristesse qui s'en dégage. Ce n'est pas une tristesse déclamatoire, impersonnelle, dans le genre de celle que le romantisme avait mise à la mode, et qu'avaient étalée, à la suite de Chateaubriand, Victor-Hugo et Lamartine. Ce n'est pas non plus une mélancolie amère et blas-

(1) *Journal*, tome II, p. 214.

phématoire, comme celle de Benjamin Constant ou, plus tard, celle de Byron. C'est une tristesse simple, « une tristesse qui n'est pas sans douceur, et où rit un coin d'ironie », mais où l'on sent l'âme souffrir, navrée, accablée par le poids de la vie et des choses environnantes : c'est un sourire de dégoût.

« Tous ces jours-ci, écrivent-ils dans le *Journal*, mélancolie vague, découragement, paresse, atonie du corps et de l'esprit. Plus grande que jamais cette tristesse du retour qui ressemble à une grande déception. On retrouve sa vie stagnante à la même place. De loin, on rêve je ne sais quoi qui doit vous arriver, un inattendu quelconque qu'on trouvera chez soi, en descendant de fiacre. Et rien..... votre existence n'a pas marché, on a l'impression d'un nageur qui, en mer, ne se sent pas avancer. Il faut renouer ses habitudes, reprendre goût à la platitude de la vie. Des choses autour de moi, que je connais, que j'ai vues et revues cent fois, me vient une insupportable sensation d'insipidité. Je m'ennuie avec les quelques idées monotones et ressassées qui me passent et me repassent dans la tête (1) ».

Cette mélancolie, cette tristesse, cet ennui d'être, ils nous en donnent eux-mêmes l'explication. « Au fond, de quoi nous plaindre? disent-ils. Point de chagrin! De quoi vivre! Des malaises qui ne compromettent pas encore la vie! Une espèce de réputation littéraire. Pourquoi être désolés? Ah! Pourquoi? Parce que nous avons des sens trop fins pour être heureux, et des aptitudes merveilleuses pour nous empoisonner le bonheur, sitôt qu'il y en a un semblant en nous (2) ».

La principale cause de leur tristesse réside dans leur tempérament et surtout dans cette sensibilité si quintessenciée, si raffinée, si délicate, qu'une infime imperfection la blesse, et qu'il lui faut une réunion d'éléments si rares pour jouir, qu'elle ne jouit presque jamais complètement.

Cette mélancolie, c'est encore un présent de la civilisation qui aiguise de plus en plus la sensibilité et qui la rend chaque année

---

(1) *Journal*, tome Ier, p. 122.
(2) *Journal*, tome II, p. 188.

plus merveilleusement apte à la souffrance. « Depuis que l'humanité marche, son progrès, ses acquisitions, sont toutes de sensibilité. Elle se nervosifie, s'hystérise, pour ainsi dire chaque jour, et quant à cette activité dont vous (ils s'adressent à Taine) souhaitez le développement, savez-vous si ce n'est pas de là que découle la mélancolie moderne. Savez-vous si la tristesse anémique de ce siècle-ci ne vient pas de l'excès de son action, de son prodigieux effort, de son travail furieux, de ses forces cérébrales tendues à se rompre, — de la débauche de sa production et de sa pensée dans tous les ordres ? (1) ».

Voilà donc encore une autre cause de mélancolie, cause intimement liée à la première et pour ainsi dire connexe. L'excès de sensibilité vient d'une suractivité fiévreuse, et cet excès de sensibilité mène fatalement à la neurasthénie, à l'ennui d'être, au besoin d'émotions continuelles. Ces émotions, l'homme moderne parfait les appréhende d'avance, et, par contre, il en sent l'impérieuse nécessité, il en a peur et il en a soif. Tantôt il s'écrie : « J'entre maintenant avec terreur dans l'année qui vient. J'ai peur de tout ce qu'elle a de mauvais en réserve pour ma tranquillité, ma fortune, ma santé (2) ». Tantôt il se lamente sur la platitude des choses de ce monde : « Ce qui me dégoûte, c'est qu'il n'y a plus d'extravagance dans les choses de ce monde. Les événements sont raisonnables. Il ne surgit plus quelque grand toqué de gloire ou de foi qui brouille un peu la terre et tracasse son temps à coup d'imprévu. Non, tout est soumis à un bon sens bourgeois, à l'équilibre des budgets. Il n'y a plus de fou même parmi les rois (3) ».

Ces alternatives d'inquiétude et d'aspirations romanesques sont le propre du mal du siècle, de cette maladie, que tour à tour Musset, Sainte-Beuve, Gautier et George Sand ont étudiée dans la « Confession d'un Enfant du siècle », « Volupté », « Mlle de Maupin » et « Leïla », et qu'on pourrait appeler, bien

(1) *Journal*, tome II, p. 200.
(2) *Journal*, tome V, p. 251.
(3) *Journal*, tome Ier, p. 320.

que ce terme soit insuffisant à la caractériser, le mal de l'inassouvissement (1).

Cet inassouvissement se manifeste par le dégoût, de ce que les hommes croient être des distractions, de tout ce qui est une jouissance pour des individualités ordinaires, et par le désir de jouissances supérieures irréalisables. « Tout nous blesse, écrivent-ils, tout nous taquine les nerfs : ce que nous voyons, ce que nous lisons, ce que nous entendons. Il y a eu le monde des sots au moyen âge, il nous semble vivre dans le monde des gogos et des abonnés. Il nous faudrait, pour nous distraire, quelque grand sens-dessus-dessous... que le monde dansât quelques jours sur la tête... (2) ».

Les distractions modernes leur paraissent bien primitives. « Il me semble, dit Jules, que les siècles futurs trouveront mieux. Dans ces temps, il y aura des endroits où des philtres vous épanouiront la rate, où, avec je ne sais quoi, avec un gaz exhilarant, on vous remplira de gaîté pour quarante centimes, et où des garçons vous verseront par tout le corps une sorte de paix et de joie ; une demi-tasse de paradis, de véritables débits de consolation, où l'on détournera le cours de l'âme et la mélancolie de la pensée, pendant une heure (3) ».

Est-ce illusion de leur part ? il leur semble que tous leurs contemporains ont perdu jusqu'à la tradition du plaisir. « Eté hier au bal masqué, écrit l'un des deux frères. Voici une chose grave, plus grave qu'on ne croit : le Plaisir est mort. Le rendez-vous de l'imprévu, ce coudoiement de rencontres, cette foire de romans d'aventure, ce feu roulant de réparties, ce carnaval de la gaîté et de l'amour, cette folie, cette joie démente d'une jeunesse furieuse, qui sautait douze heures sous l'archet de Musard, la fouettant et la refouettant des fifres et des tonnerres de son orchestre : ce n'est plus tout cela qu'un trottoir (4) ».

---

(1) *Journal*, tome IV, p. 276.
(2) *Journal*, tome II, p. 230.
(3) *Journal*, tome Ier, p. 150.
(4) *Journal*, tome Ier, p. 166.

L'esprit bourgeois a tout envahi, et, selon eux, a tout empoisonné. Rien n'a le don de les attrister comme cette constatation. Ils exècrent ces détracteurs de la fantaisie, ces prudhommes s'acharnant à chasser le plaisir du monde pour y installer un bon ordre, et une raison souverainement ennuyeuse. « Il y aurait vraiment à faire dans un livre, écrivait Edmond, un beau morceau sur la tristesse désolée que laissent chez les délicats, les raouts et les fêtes de la misère bourgeoise (1) ».

A la bourgeoisie, proprement dite, s'ajoutait la classe commerçante qui tendait à primer la classe supérieure des lettrés et des artistes, produisant ainsi une sorte d'anomalie sociale douloureuse. Ce malaise général leur est particulièrement sensible, parce qu'ils ont d'instinct le mépris des nouvelles classes dirigeantes, dédain de race et dédain d'intelligence. « Tous les états subalternes, subordonnés aux autres de droit, finissent par en devenir les supérieurs de fait. Aujourd'hui, l'avocat est soumis à l'avoué, l'artiste au marchand, l'architecte à l'entrepreneur, le fermier au journalier, l'homme de lettres à l'éditeur (2) ». Ce désordre social, on peut le considérer assez justement comme une des causes de leur tristesse ; ils eurent toute leur vie, l'impression d'être prisonniers chez des pirates, ce qui développa en eux une autre cause de tristesse : le sentiment de l'isolement.

Ils se sont sentis perdus dans la société, incompris, méconnus, réduits à l'impuissance, sans espoir de rencontrer quelque sympathie intellectuelle. Chaque livre leur apportait une nouvelle désillusion : « Vendu 300 francs à Dentu nos *Portraits intimes du XVIIIe siècle* (deux volumes), pour la fabrication desquels, nous avons acheté pour deux ou trois mille francs de lettres autographes (3) ». Constatation navrante pour leur amour-propre d'auteurs, corroborée par cette nouvelle citation :

---

(1) *Journal*, tome VI, p. 119.
(2) *Charles Demailly*, p. 134.
(3) *Journal*, tome Ier, p. 159.

« Il y a depuis un mois une veine de malheur sur nous. Tout avorte, tout manque, tout rate (1) ».

Ils sont saisis alors d'un autre genre de tristesse, une tristesse professionnelle d'auteurs, d'hommes de lettres, qui se manifeste par des cris de découragement tels que celui-ci. « Mais c'est effrayant tout de même, comme en toute controverse, nous sommes seuls, et comme nous ne faisons pas de prosélytes. C'est peut-être pour cela que Dieu nous a fait deux (2) », ou encore tels que celui-là. « C'est, chez moi, une occupation perpétuelle à me continuer après ma mort, à me survivre, à laisser des images de ma personne, de ma maison. A quoi sert ? (3) ». Qui pourrait en effet les comprendre ? Ce n'est pas le monde bourgeois, dont ils sont et se disent les adversaires ; ce n'est pas le monde aristocratique dont ils sont obligés de constater l'imbécillité élégante. Ce ne sera pas le monde des lettres, dont ils ont troublé les habitudes, les préjugés, les idées reçues, par leurs innovations et qui leur en tient rigueur comme à des révolutionnaires, ainsi qu'il en advient pour le Coriolis de *Manette Salomon* (4).

Ils auraient pu se contenter de la notoriété incontestable, que leurs travaux leur avaient fait acquérir. Mais la notoriété, sans le prosélytisme, était encore pour eux une nouvelle cause de découragement. « Il y a quelque chose de triste chez l'homme arrivé à la somme de notoriétés qu'un littérateur peut acquérir de son vivant, écrit Edmond. Il est comme désintéressé de sa carrière. Il sent qu'un nouveau livre le laisse où il est, ne le porte plus en avant. Il continue par un certain orgueil d'artiste, par l'amour du beau qui est en lui, de faire le mieux qu'il peut, mais le coup de fouet du succès n'a plus d'aiguillon pour lui : il est un peu comme un militaire arrivé au plus haut grade, qu'il puisse atteindre dans une arme spéciale, et qui continue à

(1) *Journal*, tome Ier, p. 273.
(2) *Journal*, tome II, p. 119.
(3) *Journal*, tome VI, p. 269.
(4) *Manette Salomon*, p. 159.

faire des actions d'éclat, sans entraînement, mais tout simplement parce qu'il est brave (1). ».

Tant que vécut Jules, en effet, ils ne connurent qu'une notoriété presque scandaleuse, ils n'eurent pas un disciple, à peine des amis, et c'est seulement vers la fin de son existence qu'Edmond vit une espèce de chapelle se former autour de lui, ce qui donnait raison une fois de plus à son axiome énoncé bien auparavant dans le *Journal :* « Que les bonheurs arrivent toujours trop tard dans la vie (2) ».

Mais cette tristesse, cette mélancolie profonde, dont les Goncourt sont tout imprégnés, ne se manifeste que rarement, ainsi que nous l'avons dit, par des déclamations. Ils sont mélancoliques, « comme des hommes d'esprit, avec du savoir vivre », et l'on peut leur appliquer ce passage de *Charles Demailly :* « à peine s'il semblait triste. L'ironie était sa façon de rire et de se consoler, une ironie si fine et si voilée que souvent, il était ironique pour lui-même et seul dans le secret de son rire intérieur (3) ».

Leur tristesse se manifeste donc surtout par l'ironie, qu'ils appellent « l'assiette de l'esprit social de la littérature ». « Elle en est, ajoutent-ils, le tempérament, le ton et la forme. C'est, de plus, une garde agressive, qu'il faut toujours répéter, et à laquelle un plastron est nécessaire, c'est une force à maintenir en haleine par des coups de poing sur une tête de Turc (4) ».

L'ironie ne doit pas être confondue avec la blague. La blague est une force mauvaise qui s'attaque de parti-pris aux choses les plus sacrées pour les détruire et pour jouir de cette destruction. C'est l'arme des révoltés qui détournent en quelque sorte l'ironie de sa fin habituelle. L'ironie des Goncourt ne se confond jamais avec la blague. C'est une ironie douce et triste, qui juge les vices de son temps avec un sourire un peu dédaigneux, c'est

(1) *Journal*, tome V, p. 339.
(2) *Journal*, tome III, p. 83.
(3) *Charles Demailly*, p. 73.
(4) *Charles Demailly*, p. 115.

une ironie d'hommes bien élevés, fatalistes, qui savent qu'on ne peut rien changer aux courants d'opinions, et aux nécessités sociales, et qui s'en vengent à peine, en les signalant discrètement. Leur ironie, c'est plus une attitude voulue, qu'un instinct de leur nature. Ils rient pour ne pas pleurer ; ils font semblant de prendre gaîment les choses, alors qu'ils en sont souverainement dégoûtés, et qu'ils ne supportent qu'avec peine une vie qu'ils ne voudraient à aucun prix recommencer.

Dans cette existence qui leur apparaît chaque jour uniformément triste et souvent écœurante, une seule distraction vient tromper leur ennui : cette distraction vient en partie de la littérature, en partie de l'art. Les arts et les lettres ont été les seules amours des Goncourt, leurs seules passions, et la seule force capable de les retenir à la vie. Ce sentiment, ils l'ont d'ailleurs souvent exprimé, notamment dans *Charles Demailly :* « Charles n'avait qu'un amour, qu'un dévouement, qu'une seule foi : les lettres. Les lettres étaient sa vie ; elles étaient tout son cœur. Il s'y était voué tout entier ; il y avait jeté ses passions, le feu de la fièvre d'une nature ardente, sous une apparence froide (1) ».

Dans le *Journal*, alors que Jules se sentait peu à peu mourir, il écrivait, unissant ses désirs à ceux de son frère : « Tous nos vœux, toute notre ambition serait maintenant d'avoir assez de santé pour nous enterrer et nous perdre dans le travail infini et n'en sortir que pour jouir de la contemplation amoureuse, de la jouissance, de la possession de quelque admirable objet d'art, au-dessus de notre fortune, à la hauteur de notre goût (2) ».

Depuis longtemps d'ailleurs, ils avaient conclu dans ce même *Journal*, « qu'il ne faut mourir pour aucune cause, vivre avec tout gouvernement qui est, quelque antipathique qu'il vous soit, et ne croire à rien qu'à l'art et ne confesser que la littérature. Tout le reste est mensonge attrape-niauds (3) » : conclusion de sceptiques fatalistes, en même temps que d'esthètes.

---

(1) *Charles Demailly*, p. 73.
(2) *Journal*, tome III.
(3) *Journal*, tome II, p. 84.

CHAPITRE X

Leurs idées philosophiques et religieuses

On ne saurait connaître le tempérament et le caractère d'un auteur, sans discerner ses idées philosophiques et religieuses ; car celles-ci procèdent le plus souvent du tempérament, à l'égal des sentiments esthétiques, et comme tout se tient dans un organisme, on peut dire que l'esthétique d'un artiste dépend de ses opinions et de ses croyances. La tristesse des Goncourt, tristesse ironique d'ailleurs, pour être surtout le produit de leur tempérament et le résultat d'injustes attaques littéraires, n'en provenait pas moins de leurs conceptions philosophiques.

Sceptiques, ils le furent pour ainsi dire de naissance, d'instinct. Leur nature les y portait. Les lectures et l'éducation ne firent que fortifier cette tendance. Leurs observations la développèrent et la fixèrent définitivement. Ils demeurèrent toute leur vie des sceptiques.

Si nous nous demandons maintenant, quelles observations ont bien pu déterminer une semblable disposition d'esprit, presque chaque page de leur œuvre nous donnera la réponse : c'est la constatation des maux et des souffrances humaines, c'est la torture de la vie que, selon eux, un Dieu ne pourrait laisser subsister. « Sur le quai, écrivent-ils, entre les deux Hôtel-Dieu qui vous enserrent le cœur, serré que vous êtes entre ce long parallélisme de la souffrance humaine, on se prend à penser à ce Dieu de bonté qu'on dit là, au-dessus. Allons donc ! comment ferait-il pour être plus mauvais ? (1) ». Ailleurs, ils reprennent cette idée avec ironie : « La grandeur de Dieu m'apparaît surtout dans l'infini de la souffrance humaine. Le nombre des maladies

(1) *Journal*, tome III, p. 269.

épouvante encore plus que le chiffre des étoiles (1) ». La vie humaine étant toute tissue de souffrances, un Dieu, à moins d'être la Volonté du Mal, imaginée par les Hindous, ne peut y présider.

Les Goncourt sont donc des sceptiques, parce qu'ils sont des fatalistes : ils aperçoivent la vie, dira M. Bourget, comme « une aventure triste et dangereuse, un effort inutile et condamné par avance. Pour eux, elle se réduit presque à une série d'attaques d'épilepsie entre deux néants. Il s'exhale de leurs livres, comme de ceux de leurs disciples, une pénétrante impression de mélancolie découragée (2) ».

N'ont-ils pas écrit d'ailleurs : « un aimable scepticisme, c'est encore le summum humain...., ne croire à rien, pas même à ses doutes..... Toute conviction est bête..... comme un pape (3) », et encore : « Nous nous demandons ce qu'il peut y avoir derrière cette voûte, ce que signifie cette comédie : la vie ; ce que c'est que ce Dieu qui est loin de nous apparaître avec les attributs de la bonté, ce Dieu qui préside à la loi du dévorement des créatures, ce Dieu de cette nature, seulement préoccupée de la conservation des espèces et si férocement dédaigneuse des individus. Et puis Dieu, se le figure-t-on occupé à fabriquer la cervelle de M. Prudhomme, ou des insectes innombrables ? Et l'éternité, cette chose qui n'aura jamais de fin et qui n'a jamais eu de commencement. C'est cela surtout, l'éternité en arrière que notre pauvre cervelle ne peut imaginer. Et pas une révélation, cela était si facile à Dieu..... Au fond de ce monologue à bâtons rompus, je sens la préoccupation et la terreur de l'au-delà de la mort que donne aux esprits les plus émancipés, l'éducation religieuse (4) ».

Cette dernière citation est peut-être celle qui contient l'expression la plus exacte de leur scepticisme religieux. Ils dou-

---

(1) *Journal*, tome III, p. 58.
(2) Bourget. *Ess. de Psych. contemp.*, tome II, p. 170.
(3) *Journal*, tome II, p. 134.
(4) *Journal*, tome Ier, p. 279.

tent et versent par suite dans un matérialisme qui leur répugne et nous retrouverons ici une des raisons qui les éloignèrent de la nature.

L'insensibilité de la nature et du Dieu qui la dirige, leur paraît contenir une contradiction radicale et inacceptable. « La nature semble se complaire dans le contraste qu'affectionnent les romanciers pour leurs catastrophes intimes. Jamais le décor de septembre, disaient-ils le 26 septembre 1870, ne fut si riant, jamais bleu du ciel ne fut si pur, jamais beau temps ne fut aussi beau (1) ». Ou encore : «Rien n'est moins poétique que la nature et les choses naturelles. La naissance, la vie, la mort, ces trois accidents de l'être sont des opérations chimiques. Le mouvement animal du monde, est une décomposition et une recomposition du fumier. C'est l'homme qui a mis sur toute cette misère de la matière le voile, l'image, le symbole, la spiritualité ennoblissante (2) ».

Mais, si les Goncourt furent sceptiques, ils le dûrent en quelque sorte à cette fatalité qu'ils sentirent peser sur eux toute leur vie (3). Ils souffrent d'être sceptiques, parce qu'ils comprennent tout le mérite et toute la beauté de la fiction religieuse ; ils sont les premiers à le reconnaître, eux qui écrivent : « Le scepticisme du XVIIIe siècle faisait partie de la santé ; nous, nous sommes sceptiques avec amertume et souffrance (4) ». Le scepticisme engendre chez eux une sorte de malaise et d'angoisse. « Je ne suis pas si heureux que ces gens qui portent comme un gilet de flanelle qu'ils ne quittent pas, même la nuit, la croyance en Dieu, écrit Jules de Goncourt. Du soleil ou de la pluie, du gibier frais ou du poisson faisandé, me font croire ou douter. Il y a aussi dans la fortune des coquins, des complicités de la Providence qui me rendent terriblement incrédule. La survie immortelle me sourit aussi, quand je pense à nous, mais

(1) *Journal*, tome IV, p. 58.
(2) *Journal*, tome Ier, p. 363.
(3) *Journal*, tome Ier, p. 364.
(4) *Journal*, tome III, p. 50.

une survie impersonnelle, une survie à la gamelle, comme je le disais à Saint-Victor, çà m'est bien égal, et me voilà matérialiste... Mais, si je me mets à penser que mes idées sont le choc de sensations et que tout ce qu'il y a de surnaturel et de spirituel en moi, ce sont mes sens qui battent le briquet, aussitôt je suis spiritualiste (1) ».

Ce passage résume bien en effet leur attitude religieuse : ils ont envie de croire et ils sont forcés de douter. La foi aurait convenu d'ailleurs à leur tempérament, surtout la foi présentée par le christianisme. Dans leur éducation, ils avaient reçu quelques principes religieux, et ces principes avaient suffi à leur inspirer pour toute leur existence, une certaine frayeur de l'au-delà ! (2) ».

La religion chrétienne convenait à leur tempérament d'artiste, nous l'avons déjà dit. La peinture, la sculpture, la musique, la littérature même s'étaient développées au contact de ce foyer ; elles y avaient puisé une chaleur, une émotion qu'avaient ignoré les siècles païens. Les Goncourt le pensaient quand ils écrivaient : « Tout le tendre, tout le sensitif, tout le beau ému du moderne vient du Christ (3) ». La religion avait dématérialisé l'humanité qui « commence par être racine, toute enveloppée de terre et de matière, et finit par être quelque chose comme la branche, balancée, montant dans l'air, cherchant le ciel, buvant au nuage (4) ».

Les Goncourt sentaient la poésie de la musique religieuse ; si étrangers qu'ils fussent au plaisir du son, ils se laissaient prendre par le plain-chant. Les pompes de l'Eglise éveillaient dans leur âme des émotions plastiques, semblables à celles qui agiteront Huysmans et qui le mèneront insensiblement à la vie religieuse. « Le *Sanctus* de Beethoven, chanté aujourd'hui après déjeûner, me donne une émotion nerveuse, qui me met les

(1) *Journal*, tome Ier, p. 258.
(2) *Journal*, tome Ier, p. 258.
(3) *Journal*, tome III, p. 117.
(4) *Idées et Sensations*, p. 208.

larmes dans les yeux », disait Edmond : et il ajoutait : « ces chants d'Eglise balancent en moi tout le douloureux de mon passé, et moi, le sceptique, l'incrédule, sur lequel l'éloquence de la chaire ne pourrait mordre, je sens que je serais convertissable par du plain-chant, ou de la musique qui en descend (1) ».

A une autre page du *Journal*, il écrivait : « Enterrement du père de Madame Daudet. Ah ! le bel adieu au mort qu'a inventé la religion catholique, et la merveilleuse combinaison de musiques douloureuses, de paroles graves, de lentes promenades de vieillards, d'évocations de paix éternelle, de tentures noires et de lumières brûlant dans le jour, et de parfums d'encens, et de senteurs de fleurs. Ah ! l'artistique mise en scène de la désolation et du deuil des vivants (2) ».

Quelquefois, ces émotions, tout en restant, dans leur principe, souverainement esthétiques, prennent un caractère plus élevé, plus immatériel, plus religieux peut-être, comme dans ce récit des vêpres chantées à Boulogne par des soldats, pendant la guerre de 1870. « En revenant, les vêpres sonnent à Boulogne, et le tintement de la cloche se tait à toute minute sous la voix tonnante du Mont-Valérien. J'entre dans l'église, et je vois, dans une chapelle, une réunion de capotes grises, dont quelques-uns de ceux qui les portent, ont à la main un pauvre petit livre de prières au cartonnage des classiques de Delalain. Au milieu d'eux, un jeune soldat de ligne touche de l'orgue mélodium, ayant près de lui un camarade en pantalon garance, accoudé au buffet et penché sur la musique. De ce groupe, qui vous fait revenir dans les yeux, la lithographie de Lemud : Maître Wolframb, et transfigure ce groupe vulgaire de pioupious, s'élève une musique douce et pénétrante, et qui, dans l'ébranlement des nerfs par le canon et le voisinage de la mort, apporte je ne sais quelle grande émotion triste. Et quand je sors, les voix de ces morituri chantant dans le chœur, me poursuivent

(1) *Journal*, tome IX, p. 355.
(2) *Journal*, tome VIII, p. 25.

au milieu des « nom de Dieu » de leurs camarades sur la place (1) ».

Capables de ressentir les émotions religieuses, les Goncourt, tout en restant sceptiques, aiment le catholicisme et sont prêts à le défendre contre la laïcisation de l'enseignement, parce qu'ils reconnaissent ses bienfaits, et qu'ils le jugent indispensable au bonheur du plus grand nombre. Ils se plaisent à vanter sa puissance consolatrice et réconfortante. « La plus grande force de la religion chrétienne, c'est qu'elle est la religion des tristesses de la vie, des malheurs, des chagrins, des maladies, de tout ce qui afflige le cœur, la tête et le corps. Elle s'adresse aux gens qui souffrent. Elle promet des consolations à ceux qui en ont besoin, l'espérance à ceux qui désespèrent. — Les religions antiques étaient les religions des joies de l'homme, des fêtes de la vie. Depuis, le monde est devenu vieux et douloureux. C'est la différence d'une couronne de roses à un mouchoir de poche : la religion chrétienne sert quand on pleure (2) ».

Ils sont les premiers à reconnaître le rôle du christianisme, la force surnaturelle de dévouement qu'il donne à certaines créatures telles que les Sœurs de Charité. Ils ont eu toute leur vie l'admiration la plus sincère pour les sœurs, pour ces femmes qui savaient si simplement et d'une manière si touchante se sacrifier à un idéal : « C'est vraiment un triomphe pour une religion, écrivaient-ils, d'avoir amené une femme, cette faiblesse, ce délicat appareil nerveux, à la victoire de dégoûts de cette nature, d'avoir amené l'affectuosité d'une créature distinguée à appartenir tout entière à d'abjects et sordides misérables qui souffrent. Ah ! les religions de l'avenir auront de la peine à créer de tels dévouements ! (3) ».

Ils jugent encore que le maintien des principes religieux est indispensable au bon ordre social. La subordination et l'inégalité des classes ne peut subsister que grâce à un idéal surnaturel, et

---

(1) *Journal*, tome IV, p. 84.
(2) *Idées et Sensations*, p. 75.
(3) *Journal*, tome Ier, p. 353.

l'athéisme du peuple serait à brève échéance la cause de graves révolutions sociales ; de même qu'ils estiment « que la religion fait partie du sexe de la femme », de même ils pensent qu'une société ne peut vivre si les basses classes cessent d'êtres croyantes.

« Dans toutes les sociétés qui se sont succédé depuis le commencement du monde, il y a un athéisme des classes supérieures, mais je ne connais pas encore de société ayant subsisté avec l'athéisme des gens d'en bas, des besoigneux, des nécessiteux (1) ». Aussi en veulent-ils, Edmond surtout qui, ayant vécu davantage, a davantage eu le temps de voir, à ceux qui tentent de laïciser et de déchristianiser le peuple par système, et trouvent-ils que c'est non seulement une erreur sociale des plus graves, mais encore une atteinte criminelle au bonheur du peuple, à ce bonheur qui vit d'illusions et auquel la religion fournit la plus puissante de celles-ci. Les Goncourt qui, sans la professer, étaient des disciples de la doctrine du droit au bonheur, s'efforcent de conserver à ces êtres privés souvent de plaisirs, un idéal où ils puissent se réfugier et oublier les tourments de leur vie quotidienne, rêver un instant à de belles choses et attendrir par ces rêveries bienfaisantes des cœurs que la lutte pour la vie entraîne naturellement à l'égoïsme.

« En enlevant à l'humanité toute religion d'un idéal quelconque, écrivait Edmond, je crains bien que ce prétendu gouvernement de la fraternité, prépare aux malheureux des temps futurs, des concitoyens à l'égoïsme impitoyable, aux entrailles de fer (2) ».

Ils ont compris, entre autres choses, quelle délicate et exquise jouissance est pour la femme et surtout pour la femme du peuple, la confession. M. Bourget (3) a prétendu qu'il fallait y voir l'origine de l'esprit d'analyse ; mais ce qui nous semble moins hypothétique, c'est que ce plaisir délicieux qui tient un

(1) *Journal*, tome VI, p. 194.
(2) *Journal*. tome VII, p. 61.
(3) BOURGET. *Ess. de Pych. contemp.*, tome II, p. 277.

peu de l'amitié, un peu de l'amour, ces confidences à un amant mystérieux dont la personne est invisible et dont la voix seule arrive comme un murmure à ses oreilles, la femme les goûte avec avidité. Elle y puise une consolation, elle ressent une joie à confier des secrets qui l'oppressent, et c'est ainsi, que peu à peu, venue à la confession presque sans désirs religieux, elle se laissse convertir par la seule volupté de ce tête-à-tête spirituel.

C'est ce qui arrivera pour Madame Gervaisais. Partie d'un profond scepticisme, cette femme, d'une intelligence supérieure, aboutira néanmoins au fanatisme le plus extrême, grâce surtout au plaisir de la confession. « Souvent elle y passait près de deux heures, deux heures, pendant lesquelles du confesseur secret, caché, ténébreux, invisible, enfoncé et disparu là, sans tête et sans visage, ne paraissait qu'une main qui tenait renversé le petit volet derrière lequel le Père écoutait masqué, — une main qui ne bougeait pas, une main grasse et pâle, sans fatigue et sans mouvement, une main impassible, coupée et clouée au bois, une main qui faisait peur à la fin, comme une main morte et une main éternelle ! (1) ».

Mais si, pour Madame Gervaisais, femme cultivée, artiste, instruite, philosophe, la confession est très douce et très intime joie, à plus forte raison sera-t-elle une volupté suprême souvent pour la femme privée d'idéal, et dont elle représente la seule échappée vers une atmosphère plus pure et plus souriante : « seul, le prêtre est l'écouteur de la femme en bonnet, constatent-ils. Seul, il s'inquiète de ses souffrances secrètes, de ce qui la trouble, de ce qui l'agite, de ce qui fait passer tout à coup dans une bonne, aussi bien que dans sa maîtresse, une envie de pleurer ou des lourdeurs d'orage (2) ». — Et encore : « dans le prêtre qui l'écoute, et dont la voix lui arrive doucement, la femme de travail ou de peine voit moins le ministre de Dieu, le juge de ses péchés, l'arbitre de son salut, que le confident de

(1) *Madame Gervaisais*, p. 229.
(2) *Germinie Lacerteux*, p. 45.

ses chagrins et l'ami de ses misères (1) ». Enfin : « Bientôt le confessionnal fut comme un lieu de rendez-vous adorable et sacré pour la pensée de Germinie. Il eut tous les jours sa première idée, sa dernière prière (2) ».

Ils ont donc compris tout le charme, toute la nécessité de la religion, et même, parce qu'ils étaient des natures plastiques, ils se sont sentis secrètement portés au catholicisme (3) ». C'est précisément cette inclination vers le catholicisme, cette propension à l'admirer et à l'aimer, se heurtant à un scepticisme presque irréductible qui leur donne cette terreur religieuse mêlée au plus sombre fatalisme. « N'avoir pas la foi, écrivaient-ils, voilà le malheur ! Comme on userait la fin de son existence dans la mécanique consolante de la vie religieuse (4) ».

Ils ont une certaine frayeur du néant, une anxiété de l'au-delà qui les oppresse, et les solutions positives de la science ne parviennent pas à les rassurer, ni à les consoler, bien au contraire. « Vendredi-Saint. Dîner maigre chez la Païva, écrivent-ils dans leur *Journal*. On cause religion. On va de Dieu à l'astronomie. Il en est à table que cette science rassure et console. Singulier rassérénement que l'immensité de l'espace. L'infini des mondes nous jette au contraire dans l'infini des perplexités, car s'il existe vraiment, l'Infini, qu'est l'homme ? Rien. Alors, conçoit-on un ciron incestueux, criminel ? (5) ».

De même, dans *Idées et Sensations :* « Les études télescopiques et microscopiques de ce temps-ci, le creusement de l'infiniment grand et de l'infiniment petit, la science de l'étoile ou du microzoaire, aboutissent pour moi, au même infini de tristesse. Cela mène la pensée de l'homme à quelque chose de plus triste pour lui que la mort, à une conviction du rien qu'il est, même vivant (6) ».

---

(1) *Germinie Lacerteux*, p. 44.
(2) *Germinie Lacerteux*, p. 46.
(3) *Idées et Sensations*, p. 158.
(4) *Journal*, tome III, p. 352.
(5) *Journal*, tome III, p. 199.
(6) *Idées et Sensations*, p. 168.

Ils ont une conscience effrayante du néant de l'homme et de la vie humaine, et cependant, ils semblent aspirer à une sorte de nirvana. Ils reculent de frayeur à l'idée de la mort, et ils souhaitent la fin de la vie. C'est qu'ils sont profondément pessimistes ; leur nature nerveuse les porte à la tristesse, leur sensibilité irrite souvent leurs nerfs, par des secousses douloureuses, et les malheurs de leur existence contribuent à la leur faire trouver insupportable. Edmond écrivait dans son *Journal* ce passage, qui peut être considéré comme une des preuves les plus sincères de leur pessimisme. « Parlant à Daudet de l'optimisme de sa femme, je lui dis : « oui, nous deux, hélas ! nous voyons les choses, le jour, comme les autres les voient la nuit, dans une insomnie, après un cauchemar (1) ». Passage qu'il faut rapprocher de ces quelques lignes d'*Idées et Sensations :* « Pour nous faire accepter la vie, la Providence a été forcée de nous en retirer la moitié. Sans le sommeil, qui est la mort temporaire du chagrin et de la souffrance, l'homme ne patienterait pas jusqu'à la mort (2) ».

Ils constatent, à un autre endroit de leur *Journal*, que « tout est unique dans la vie. Le plaisir physique que vous a donné, à telle minute, telle femme, le plat réussi que vous avez mangé tel jour, vous ne le retrouverez plus jamais, disent-ils. Rien ne recommence et tout n'est qu'une fois (3) ». Constatation à la fois simpliste et navrante, puisqu'elle prouve la rareté de la sensation parfaite, l'exception du plaisir exquis. Et la porte de sortie de la vie leur fait horreur. Ils ont une cruelle appréhension de la mort et ils croient que cette appréhension est encore un douloureux privilège de l'homme. « En voyant une méduse à moitié desséchée sur la plage, je me demandais si la mort dans les animalités végétantes de la vie inférieure, ne serait rien qu'une insensible cessation de vivre, et si la douleur de la mort, montant l'échelle animale, et s'aggravant à chaque échelon de

(1) *Journal*, tome VIII, p. 277.
(2) *Idées et Sensations*, p. 198.
(3) *Journal*, tome III, p. 114.

l'organisme et de l'intelligence, ne réserverait pas à l'homme seul, toute la cruauté et toute la souffrance de la conscience de mourir (1) ». L'hôpital, où ils durent faire des séjours pour la documentation de certains de leurs romans, leur fait horreur, précisément parce qu'il suscite la pensée de la mort et de la mort prévue, réglée à l'avance, réduite à une formalité. « Et je ne sais quelle horreur nous est venue de cette mort d'hôpital, disent-ils, qui semble n'être qu'une formalité administrative. On dirait que dans ce phalanstère d'agonie, tout est si bien administré, réglé, ordonnancé, que la mort y ouvre comme un bureau (2) ».

Ils aspirent néanmoins à la fin de la vie, ils souhaitent l'anéantissement de l'être, surtout l'anéantissement de la conscience, parce que la conscience, c'est, à leur avis, la faculté de souffrir. Aussi ont-ils peur de revivre après la mort : « Je me demandais l'autre jour avec inquiétude, écrit l'un des deux frères, si je recommencerais la fatigue de cette vie d'ici, dans une autre. La peur m'était venue qu'il n'y eût pour peupler les siècles qu'un certain nombre fixe d'âmes, défilant et repassant de monde en monde, comme les soldats des armées du cirque de coulisse en coulisse (3) » Ils ne peuvent pas comprendre comment une école de sages n'a pas encore proposé et trouvé le moyen le plus doux d'arrêter la souffrance humaine par un suicide général.

« Tous les systèmes, toutes les religions, toutes les idées sociales se sont produits ici-bas. Comment ne s'est-il pas formé à aucune époque de l'histoire, à aucune place de la terre, une secte de sages pour laisser mourir la vie devant la férocité de ses maux ? Comment n'a-t-elle pas été déjà prêchée, cette fin de l'humanité, non seulement par l'abstention de la procréation, mais encore, pour les plus pressés, par la recherche et l'invention du plus doux suicide, par l'institution d'écoles publiques de

(1) *Journal*, tome III, p. 161.
(2) *Journal*, tome II, p. 44.
(3) *Idées et Sensations*, p. 123.

chimie, où serait enseignée une combinaison de gaz exhilarant qui ferait un éclat de rire du passage du être au non-être ? (1) ».

Cet appétit de suicide, si outré qu'il paraisse, n'en demeure pas moins une preuve singulière de leur pessimisme. Ils ont été des découragés, et malgré toutes les jouissances délicates et fortes qu'ils ont pu goûter, ils trouvent en définitive que la vie est partagée d'une manière trop inégale en douleurs et en plaisirs. Rarement même les plaisirs ne sont pas mélangés de douleurs, rarement ils ne sont pas plombés d'inquiétude, par conséquent ternis et, pour des sens aussi fins que les leurs, détruits.

Leur pessimisme, ils ont eu le tort de vouloir le généraliser, le communiquer à tous les êtres, comme dans ce passage de leur *Journal*. « On ne trouve pas un homme qui voudrait revivre sa vie. A peine trouve-t-on une femme qui voudrait revivre ses dix-huit ans : cela juge la vie (2) ».

Malgré leur pessimisme et leur désir de la fin, ils n'ont point eu cependant recours au suicide, et pas un seul jour de leur vie ils n'en ont fait la moindre tentative. C'est qu'ils étaient des pessimistes fatalistes, et qu'il leur manquait la volonté de l'effort et de la décision irrévocable. Ce fatalisme et cet affaiblissement de la volonté est un autre caractère de leur philosophie, et un autre trait de leur modernisme.

Ils croient à la fatalité, non à une fatalité surhumaine, effrayante, telle que la divinité antique. C'est une fatalité moins acharnée, et plus aveugle en même temps, une fatalité plus intime qui agit constamment sur nous, qui, sans en avoir l'air, ne nous laisse libres la plus petite action, ni le moindre geste. Tous nos actes, toutes nos idées, tous les progrès de la civilisation, lui sont soumis et ne peuvent se dérober à sa loi. Ils ont poussé si loin la croyance à la fatalité, qu'ils ont cru à la fatalité du livre lui-même. Ils se sentaient suivis par les sujets de leurs romans qui s'imposaient à leur esprit avec une force singulière et mystérieuse.

---

(1) *Journal*, tome III, p. 279.

(2) *Idées et Sensations*, p. 55.

« On ne fait pas les livres qu'on veut, écrivaient-ils. Il y a une fatalité dans le premier hasard qui vous en dicte l'idée. Il y a une force inconnue, une volonté supérieure, une sorte de nécessité d'écrire, qui vous commandent l'œuvre et vous mènent la plume, si bien que quelquefois, le livre qui vous sort des mains, ne semble pas sorti de vous-même : il vous étonne, comme quelque chose qui était en vous et dont vous n'aviez pas conscience (1) ».

La conception d'une œuvre fait brusquement irruption dans leur cerveau ; une odeur, une vision, une sensation quelconque, qui les obsède comme un cauchemar, suffit à l'imposer. « C'est affreux, cette odeur d'hôpital qui vous poursuit. Je ne sais si c'est réel ou une imagination des sens, mais sans cesse, il nous faut nous laver les mains. Et les odeurs mêmes que nous mettons dans l'eau, prennent, il nous semble, cette fade et nauséeuse odeur de cérat. Il nous faut nous arracher de l'hôpital et de ce qu'il laisse en nous par quelque distraction violente ». « Ah ! lorsqu'on est empoigné de cette façon, lorsqu'on sent ce dramatique vous remuer ainsi dans la tête, et les matériaux vous faire si frissonner, combien le petit succès du jour vous est inférieur, et comme ce n'est pas à cela que vous visez, mais bien à réaliser ce que vous avez perçu avec l'âme et les yeux ! (2) ». C'est ainsi qu'ils furent saisis par le sujet de *Sœur Philomène*.

La fatalité du livre est telle pour eux qu'ils prétendent avoir écrit sous cette influence mystérieuse des ouvrages qui répugnaient à leur mentalité, mais qu'ils avaient été contraints d'écrire. « Toujours la fatalité du livre, disaient-ils, à propos de *Madame Gervaisais*. Nous, dont les sympathies de race et de peau penchent pour le pape, nous qui ne détestons pas l'homme qu'est le prêtre, nous voici à écrire, poussés par je ne sais quelle force qui est dans l'air, un livre méchant à l'Eglise. Pourquoi ? Mais sait-on le pourquoi de ce qu'on écrit ! (3) ».

(1) *Idées et Sensations*, p. 57.
(2) *Journal*, tome Ier, p. 357.
(3) *Journal*, tome III, p. 206.

Ce fatalisme, qu'ils sentirent toujours peser sur leur vie, ils n'ont pas voulu l'ériger en doctrine, et cependant, ils ont sur ce point de nombreux disciples. Comme M. Bourget l'a fait remarquer dans ses *Essais de psychologie contemporaine*, ils se sont rencontrés avec le grand courant d'influence exercé sur l'esprit moderne par les doctrines déterministes et ils se sont trouvés les précurseurs de l'école naturaliste, qui pour la notion de liberté ne saurait être qu'une illusion grossière.

Mais, chez les Goncourt, le fatalisme, tout comme le pessimisme et le scepticisme dont il découle du reste directement, n'est qu'une tendance imprécise parce qu'instinctive, et nullement une doctrine. Les Goncourt n'étaient pas des philosophes; nous avons vu qu'ils se définissaient eux-mêmes, des hommes pour qui le monde visible existe. Ils ne se plaisaient qu'aux sensations, aux émotions, aux réalités concrètes. Ils ne concevaient qu'avec peine l'idée générale et suivaient difficilement un raisonnement abstrait. Persuadés de la contingence des choses humaines, amateurs de détails, infiniment sensibles à l'impression, ils fuyaient les généralisations qui leur paraissaient plus propres à fausser la vision de la réalité, qu'à en étendre le champ.

Si l'on voulait résumer d'un mot leur philosophie, on dirait qu'ils ont été des matérialistes et cependant ce mot, qui fait penser immédiatement à Balzac ou à Zola, semble bien lourd pour les délicats et les raffinés qu'étaient les Goncourt. Leur matérialisme serait celui des Latins, ou celui des hommes du XVIIIe siècle, matérialisme léger, qui évitait surtout de se définir, et qui se spiritualisait par une recherche singulière et délicieuse du quintessencié. C'est un matérialisme quasi-épicurien, point égoïste, finement sensuel, profondément, mais doucement mélancolique, et surtout pas pédant, légèrement ironique plutôt. C'est un matérialisme que dégoûteraient plutôt des matérialistes ordinaires tels que Stendhal, c'est un matérialisme de dilettante et de luxueux, un matérialisme d'artiste et d'esthète.

Une idée se dégage de la conception philosophique des Goncourt, c'est le culte exclusif de la beauté plastique, et l'indiffé-

rence dédaigneuse à tout ce qui n'est pas l'art. Nul souci de la politique. « Fidèle à mes habitudes, écrivait Edmond déjà vieux, je n'ai jamais voté de ma vie, intéressé seulement par la littérature, et non par la politique (1) ». D'ailleurs, ils prennent le besoin de nous expliquer ce qu'ils entendent par politique : « des phrases menteuses, des mots sonores, des blagues, voilà à peu près ce que nous discernons chez tous les hommes politiques de notre temps. Les révolutions, un simple déménagement, avec l'emménagement des mêmes ambitions, corruptions, bassesses dans l'appartement quitté, — et cela se faisant avec de la casse et de grands frais. — De morale politique, point. Je cherche autour de moi une opinion qui soit désintéressée, je n'en trouve pas. On se risque, on se compromet, pour des chances de places futures, on se dévoue pour un parti qui représente l'avenir. Ainsi de tous les hommes que je vois. Si un sénateur a les opinions de ses appointements, mon jeune ami X... est attaché aux d'Orléans, parce qu'il a une sorte de promesse d'être quelque chose, s'ils reviennent. A peine y a-t-il deux ou trois fous, deux ou trois enthousiastes gratis dans un parti, et si le hasard vous les fait rencontrer, c'est bien extraordinaire, si vous ne vous apercevez pas que ce sont des imbéciles (2) ». Ils diraient volontiers que la politique est tout entière faite de mots. « Les mots ! les mots ! on a brûlé au nom de la charité, on a guillotiné au nom de la fraternité. Sur le théâtre des choses humaines, l'affiche est presque toujours le contraire de la pièce (3) ».

Comme conclusion de ces dégoûts politiques, les Goncourt écrivaient ce passage, déjà cité, à propos de leur culte de l'art : « On voit qu'il ne faut mourir pour aucune cause, vivre avec tout gouvernement qui est, quelque antipathique qu'il vous soit, et ne croire à rien qu'à l'art et ne confesser que la littérature. Tout le reste, n'est que mensonge et attrape-nigauds (4) ».

---

(1) *Journal*, tome VIII, p. 12.
(2) *Journal*, tome II, p. 83.
(3) *Journal*, tome Ier, p. 334.
(4) *Journal*, tome II, p. 84.

L'art est donc pour les Goncourt à la fois un temple et un refuge : c'est leur seule religion, leur unique foi parmi tous les scepticismes de leur conscience.

. . . . . .

Ce culte de l'art qui est le principe fondamental de leur esthétique, bien des causes, nous venons de le voir, ont contribué à le développer chez les Goncourt, et toutes ont contribué à la formation de leur esthétique. Si l'on voulait résumer dans une idée générale, les actions particulières de chaque facteur, on pourrait dire que l'esthétique des Goncourt est surtout le produit de la réaction de leur sensibilité trop délicate, contre le matérialisme douloureux de la vie. Ces souffrances de la vie, ils ont été préparés à les sentir mieux que d'autres parce que leurs nerfs étaient trop tendus, trop éveillés à la moindre sensation ; les matérialités grossières qui échappent à d'autres, leur raffinement instinctif les leur faisait cruellement percevoir, et chaque imperfection saisie avait dans tout leur être une répercussion singulière, propageant un malaise parmi leurs fibres les plus ténues. Ce malaise répété chaque jour, chaque heure, presque chaque minute par la fréquence des petites sensations désagréables qui les blessaient comme des fausses notes, finit par mettre leur tempérament dans un état de névrose incurable. Ce fut comme un empoisonnement progressif qui vicia toute leur matière nerveuse, qui l'enfiévra, qui l'endolorit.

Leurs dispositions au scepticisme leur interdisant presque tous les enthousiasmes qui arrachent un instant l'âme humaine aux contingences de la vie, ils se sentirent envahis par une tristesse absolue, lente et invincible, la tristesse désolée sans éclat du nihilisme, la tristesse mélancolique et souverainement écœurée qui s'alimente continuellement de la pensée du néant. A force de vouloir tout connaître tout observer, tout pénétrer, découvrir les mystères, résoudre les problèmes, déchiffrer les énigmes, ils sont arrivés à la décevante conviction de l'inanité des choses terrestres, doublée d'une certaine angoisse de l'au-delà, qu'entretenait leur ancienne éducation religieuse. Il en est résulté un

sombre et calme fatalisme, un fatalisme toujours dans l'attente de nouvelles douleurs, jamais dans l'espoir de nouvelles joies.

Nous avons assez longuement insisté sur la philosophie des Goncourt parce que cette philosophie a puissamment contribué à la formation de leur esthétique et qu'elle l'explique en partie.

M. Ferrère écrit à propos de Flaubert : « Parce qu'il était déterministe, habitué à saisir partout des lois, aussi bien dans le monde intellectuel et moral, que dans le monde physique, il a conçu cet idéal commun de l'art et de la science, que nous venons de définir ; parce qu'il était pessimiste et persuadé que la majorité des hommes sont grossiers et inintelligents, il a voulu que l'artiste se détachât le plus possible de son milieu, de la vie et de lui-même. Et parce que son caractère était fier et hautain, parce qu'il avait la conscience très nette que l'artiste est supérieur aux autres hommes, ou du moins profondément différent d'eux, il a eu cette conviction, souvent exprimée par lui, et que l'on sent d'ailleurs toujours présente quand il énonce ses principes : que l'art est chose rare et de difficile réalisation, qu'il n'est pas à la portée de la foule, qu'il est bien plutôt une espèce d'initiation mystérieuse, réservée à quelques esprits privilégiés et à quelques âmes d'élite. Conviction commune, il est vrai, à tous les adeptes de l'art pour l'art et à la plupart des Parnassiens (1) ».

Ces paroles peuvent s'appliquer d'une manière singulièrement juste à la pensée des Goncourt ; et à l'explication de leur esthétique.

Eux aussi ont été déterministes, ou plutôt fatalistes, et dans leur pessimisme et leur dégoût de la vulgarité environnante, il faut voir chez eux, comme chez Flaubert, le principal motif de la retraite vers l'art, comme chez Stendhal, le dégoût de la vulgarité avait provoqué la recherche du plaisir violent. Point commun avec les Parnassiens et Flaubert, les Goncourt, par nature et par une sorte d'instinct aristocratique, jugent que l'art n'est pas à la portée de la foule, et que l'artiste et le littérateur ne

(1) FERRÈRE. *L'Esthétique de Flaubert*, p. 77.

doivent avoir nul souci de leur succès auprès de la masse, bien au contraire. Le jugement du public ne constitue pas une consécration pour l'œuvre littéraire ou artistique, qui si elle a été exécutée suivant un idéal vraiment esthétique, ne lui était pas destinée. « On a souvent essayé de définir le Beau en art, écrivaient-ils. Ce que c'est? Le Beau est ce qui parait abominable aux yeux sans éducation. Le Beau est ce que votre maîtresse et votre servante, trouvent, d'instinct affreux (1) ». A une autre page d'*Idées et Sensations*, ils s'écrient : « Malheur aux productions de l'art dont toute la beauté n'est que pour les artistes..... Voilà une des plus grandes sottises qu'on ait pu dire. Elle est de d'Alembert (2) ».

Mais dans cette retraite volontaire loin du public, loin de cette humanité qu'ils côtoient néanmoins et qu'ils observent, mais dont leur âme se sent si distante, les Goncourt, moitié consciemment, moitié inconsciemment, ont travaillé au développement original de leur nature, et, par suite, de leur esthétique.

Nous avons recherché quelles influences extérieures, quelles particularités de tempérament pouvaient expliquer la naissance et le développement d'un génie aussi rare que celui des Goncourt.

Nous allons maintenant analyser les éléments de cette esthétique compliquée, en nous efforçant de résoudre les contradictions apparentes qui peuvent s'y rencontrer.

---

(1) *Idées et Sensations*, 70.
(2) *Idem*, p. 118.

DEUXIÈME PARTIE

L'ESTHÉTIQUE DES GONCOURT

CHAPITRE XI

De la conscience que les Goncourt ont eue de leur esthétique

Les Goncourt n'étaient pas philosophes, en ce sens qu'ils concevaient péniblement l'idée générale, et même l'idée abstraite. Tout naturellement, ils étaient donc incapables d'ériger en système une théorie quelconque et de devenir, officiellement du moins, les maîtres d'une école nouvelle.

Mais ce serait, d'autre part, une grave erreur, que de voir en eux des artistes inconscients, créant l'œuvre d'art sans presque le savoir, et ignorant tout des moyens qu'ils emploient pour arriver à cette fin. Si, très rarement, ils théorisent en style abstrait, ce qui leur va du reste plutôt mal, à en juger par quelques pages de la Préface de *Chérie*, ils se laissent souvent aller à exprimer des opinions bien significatives de la netteté de leurs idées, et de l'originalité de leurs tendances. « Voici quarante ans, écrivait Edmond, que je cherche à dire la vérité dans le roman, dans l'histoire et le reste. Cette passion malheureuse a ameuté contre ma personne, tant de haines, de colères, et donné lieu à des interprétations si calomnieuses de ma prose, qu'à l'heure qu'il est, où je suis vieux, maladif, désireux de la tranquillité d'esprit, je passe la main pour la dire cette vérité, —

je passe la main aux jeunes, ayant la richesse du sang et des jarrets qui ploient encore (1) ».

Ils ont eu en premier lieu conscience de leur amour de la vérité et de la passion qu'ils mettaient à la rechercher. Le goût du vrai, du vécu, du saisi sur le vif n'a pas été chez eux purement instinctif et irraisonné. S'ils ont aimé la vérité, ils l'ont aussi et plus encore admirée, et ils ont professé cette admiration comme un culte qu'ils proposaient aux autres et pour lequel ils firent preuve d'un prosélytisme surprenant. Cette vérité, qui était pour eux l'antithèse du convenu, du bourgeois, du faux, ils ont posé en principe qu'il fallait la chercher partout, en art, en littérature, en histoire. Ils s'en sont faits les apôtres conscients. « Quel malheur, écrivaient-ils dans leur *Journal*, de n'avoir pas eu le temps de faire notre catéchisme révolutionnaire de l'art. Et comme il aurait été amusant, au nom de Raphaël, à propos de tel tableau qu'on admire, d'indiquer ce que les restaurateurs ont laissé juste de peinture, même de dessin du maître, mais c'était un travail immense de recherches, de courses, de conversations avec les gens techniques, et il ne fallait ni erreurs, ni exagérations. Puis encore, au sujet d'une faïence Henri II, de montrer le peu de perfection de la matière, la tristesse du décor, l'insenséisme des prix. Et ainsi de tout et aller, pendant trois cents pages, trépignant, bouleversant les opinions consacrées, les admirations séculaires, les programmes des professeurs d'esthétique, de l'Institut, toute cette vieille foi artistique, plus entêtée, plus dépourvue de critérium que la foi religieuse (2) ».

Mais, il faut se hâter de dire que seule, ou peu s'en faut, la vérité moderne réussit à les intéresser et à émouvoir leurs nerfs. Ils se sont rendus compte assez exactement de leur talent de peintres de sensations et des sensations les plus aiguës, les plus maladives, les plus délicates. Edmond s'écrie, avec une intime satisfaction : « Les critiques pourront dire tout ce qu'ils vou-

(1) *Journal*. Préface du tome VI.
(2) *Journal*, tome VI, p. 72.

dront, ils ne pourront pas nous empêcher, mon frère et moi, d'être les Saint-Jean-Baptiste de la nervosité moderne (1) ». Ils entendaient par là qu'ils étaient les précurseurs de toute une génération d'artistes et de lettrés voués d'instinct et de volonté à la reproduction esthétique des fièvres et des névroses de l'âme moderne, névropathes eux-mêmes, écrivant avec leurs nerfs, leur sang, plus qu'avec leur plume et leur cerveau. Et de cette originale et singulière orientation du roman contemporain, ils ont eu pleine conscience et pleine conscience de leur rôle dans cette évolution.

Une autre tendance dont ils se sont très bien rendus compte, et dont ils ont compris l'importance, c'est leur goût pour l'ameublement en général, et plus particulièrement pour la bibeloterie. Là encore, ils ont eu conscience de leur rôle de précurseurs et de l'influence de leurs goûts sur les générations futures. « Dans *Gavarni* et l'*Art du XVIIIe siècle*, dit Edmond, j'ai écrit l'histoire du grand art que je sentais. Dans la *Maison d'un artiste au XIXe siècle*, j'écris l'histoire de l'art industriel de l'Occident et de l'Orient, et l'on ne se doute pas à côté de moi, que je prends la direction d'un des grands mouvements du goût d'aujourd'hui et de demain (2) ».

Enfin, ce qu'ils ont très bien vu et très bien cultivé, c'est l'originalité de leur tempérament artistique. Pour conserver cette originalité et l'exprimer dans leurs œuvres avec toute la liberté et la sincérité nécessaires, ils ont dû lutter, leur vie entière, contre l'opinion publique, et ils n'ont pas reculé devant les attaques violentes de la critique. « En réfléchissant combien mon frère et moi nous sommes nés différents des autres, disait Edmond, combien notre manière de voir, de sentir, de juger, était particulière, et cela tout naturellement et sans affectation et sans pose, — combien, en un mot, notre nous n'était pas une originalité acquise à la force du poignet, je ne puis m'empê-

(1) *Journal*, tome VI, p. 19.
(2) *Journal*, tome VI, p. 112.

cher de croire que l'œuvre que nous avons produit ne soit pas un œuvre très différent de celui des autres (1) ».

Pour défendre et conserver cette précieuse originalité, ils ont combattu, prédestinés, croyait Edmond, à une vie de lutte par leur nom de famille lui-même. « Goncourt, dit-il, doit venir de Gundcurtis, un vieux mot germain qui signifiait combattant, guerrier. C'est vraiment un nom que j'ai quelque droit de porter en littérature (2) ». Et ces luttes, ne devaient jamais cesser pas plus que les critiques ne devaient désarmer. « Mon fait est vraiment tout exceptionnel, disait Edmond. J'ai 67 ans, je suis tout près d'être septuagénaire. A cet âge, en littérature, généralement, les injures s'arrêtent et il en est fini de la critique insultante. Moi, je suis vilipendé, honni, injurié comme un débutant, et j'ai lieu de croire que la critique s'adressant à un homme ayant mon âge et ma situation dans les lettres, est un fait unique dans la littérature de tous les temps et de tous les pays(3) ». Mais, bien que les injures les blessent et les écœurent, elles ne laissent pas parfois de leur donner de la fierté, fierté de se sentir au-dessus des autres hommes, au-dessus de leurs opinions, armés d'un invincible mépris contre leurs attaques. Ils ont donc eu des idées claires et arrêtées sur la portée de leurs œuvres, et sur l'influence qu'elles étaient susceptibles d'exercer. « J'ai la conscience qu'en histoire, écrivait Edmond, sortira bientôt de dessous terre, une génération pareille à celle qui s'est levée dans le roman, une génération qui se mettra à faire l'histoire à mon imitation. Oui, quoique les jeunes semblent jusqu'ici enracinés dans le vieux passé et les vieilles méthodes, j'ai la conviction, que d'ici à peu d'années, même parmi les élèves de l'Ecole des Chartes, il y aura un abandon des siècles antiques, pour remonter aux siècles modernes, et là, avec la

(1) *Journal*, tome VI, p. 27.
(2) *Journal*, tome VII, p. 162.
(3) *Journal*, tome VIII, p. 14.

documentation de ces temps, ressusciter des morts parmi cette humanité vraiment galvanisable (1) ».

Il arrive même à Edmond, dans la Préface de *Chérie*, de décomposer et d'analyser les éléments de leur talent, et de résumer les trois influences principales qu'ils ont pu exercer sur la littérature moderne. Il transcrit une conversation qu'il avait eue avec Jules peu de temps avant la mort de celui-ci et qui a quelque chose de prophétique, comme une prédiction d'outre-tombe. « Or la recherche du vrai en littérature, la résurrection de l'art du XVIIIme siècle, la victoire du japonisme, ce sont sais-tu. ajouta-t-il après un silence, écrit Edmond en parlant de Jules, et avec un réveil de la vie intelligente dans l'œil, ce sont les trois grands mouvements littéraires et artistiques de la seconde moitié du XIXme siècle..... et nous les aurons menés, ces trois mouvements,..... nous, pauvres obscurs. Eh bien ? quand on fait cela, c'est vraiment difficile de n'être pas quelqu'un dans l'avenir. » « Et ma foi, reprend Edmond pour son compte, le promeneur mourant de l'allée du Bois de Boulogne pourrait peut-être avoir raison (2) ».

Ces quelques citations ne laissent pas de doute, à notre avis, sur l'opinion que les Goncourt eurent de leur rôle. Ils se crûrent les promoteurs d'un grand mouvement littéraire qui devait renverser les bases de l'esthétique traditionnelle ; ils ont vu que dans cet ordre d'idée, quelque chose de nouveau s'imposait et finirait par triompher.

Mais nous n'oserions affirmer qu'ils ont compris toute la portée, ni aperçu toutes les conséquences de leur révolution. L'inventeur de la machine à vapeur n'a pas dû soupçonner la transformation sociale qui devait en résulter; de même les Goncourt, novateurs hardis, n'ont pu suivre le développement de leurs idées dans l'avenir, et cette lacune, si excusable, provenait sans doute de ce fait qu'ils n'ont pu discerner la véritable nature de leur esthétique ; leur impuissance philosophique les

(1) *Journal*, tome VI, p. 17.
(2) *Préfaces et Manifestes*, p. 77.

en a empêchés. Ils ont eu sur ces questions vitales des aperçus de génie, qu'ils ne surent jamais rapprocher ni coordonner pour les ériger en système, ou pour en extraire le principe. En cela les Goncourt auraient pu s'appliquer à eux-mêmes ce jugement d'Hayashi sur les Japonais : « Pour les idées philosophiques, y est-il dit, nous ressemblons un peu, nous, les Japonais, à un collectionneur, ayant une vitrine et n'y introduisant que les choses qui le séduisent tout à fait, sans trop se demander au fond le pourquoi de cette séduction (1) ».

Les Goncourt, bibeloteurs jusqu'au bout, ont collectionné les idées esthétiques originales et les ont juxtaposées, sans les fondre, séduits par leur charme de vérité et d'originalité, et tout comme les japonais, ils ont évité de se demander le pourquoi de cette séduction. Et c'est pour cela qu'ils ne sont pas des philosophes et qu'ils sont encore ici des collectionneurs presque toujours conscients de la valeur et de la rareté de leurs œuvres d'art.

CHAPITRE XII

La relativité et la subjectivité de l'idée du beau

S'il est une idée philosophique sur laquelle ils aiment à revenir et dont ils sont pénétrés au plus haut point, c'est bien celle de la relativité et de la subjectivité du beau. Or, la conscience de relativité du beau chez un artiste ou un littérateur détermine chez lui une mentalité toute différente de celle des partisans du beau absolu. L'aspect des choses en est retourné à ce point que les deux visions sont incompatibles et qu'aucune entente ne peut intervenir entre elles.

(1) *Journal*, tome VII, p. 27.

Or, les Goncourt, par une application fort conséquente de leur scepticisme, ont été convaincus précisément de la relativité des sentiments esthétiques. Individualistes, ils ont pensé avec raison que le beau étant l'expression la plus intime de l'individualité, variait au gré de chacune, et même, dans chaque individualité, variait selon les moments et selon les circonstances. Ils nous font part de cette conviction à maintes pages de leur œuvre. « Le public, disent-ils dans la Préface de *Chérie*, trois ou quatre hommes, tous les trente ans, lui retournent ses catéchismes du beau, lui changent du tout au tout ses goûts de littérature et d'art et font adorer à la génération qui s'élève, ce que la génération précédente réputait exécrable (1) ».

Ils vont même plus loin ; non seulement, pour eux, le beau est relatif, par rapport aux individus ; mais encore il varie selon l'âge de chacun : il est essentiellement fugitif et momentané. « Un morceau écrit paraît-il bien, il y a des gens qui soutiennent que cela tient à ce que l'écrivain a trouvé le jour où il a jeté ce morceau, la formule unique et absolue qui lui convenait. Je ne partage pas cette opinion, dit Edmond, et je crois que le même morceau, écrit à quatre époques différentes dans des dispositions d'esprit dissemblables aura dans chacune de ses élaborations, s'il est écrit par un homme de talent, une excellence, une perfection autre, mais adéquate (2) ».

C'est précisément cette idée de la relativité du beau qui les mène à cette autre idée non moins originale : c'est que les artistes et les littérateurs doivent dégager le beau de leur temps et non des siècles passés, car de leur temps seul, ils peuvent avoir pleinement et sincèrement conscience. « Mais, est-ce que tous les peintres, les grands peintres de tous les temps, ce n'est pas de leurs temps qu'ils ont dégagé le Beau, dit Chassagnol, dans *Manette Salomon* ? Est-ce que tu crois que ça n'est donné qu'à une époque, qu'à un peuple, le beau ? Mais tous les temps portent en eux un Beau, un Beau quelconque, plus ou moins à

(1) Préface de *Chérie*, p. IV.
(2) *Journal*, tome V, p. 269.

fleur de terre, saisissable et exploitable..... C'est une question de creusage, çà..... (1) ». Pensent-ils même sincèrement que la découverte du beau soit une pure question de creusage ? Il semble plutôt qu'ils soient d'avis que le beau et la conscience du beau existent en chacun et que l'œuvre d'art est subjective parce qu'elle est individualiste.

« La séduction d'une œuvre d'art est presque toujours en nous-mêmes, disent-ils, et comme dans l'humeur du moment de notre œil. Et qui sait si toutes nos impressions des choses extérieures ne viennent pas non de ces choses, mais de nous ? Il y a des jours de soleil qui semblent gris à l'âme, et des ciels gris que l'on se rappelle comme les plus gais du monde. La bonté du vin, c'est le verre, l'instant, le lieu, la table où on le boit. La beauté de la femme, c'est l'amour qui la regarde (2) ». Le beau existant en nous-mêmes et n'étant qu'une projection extérieure de nous-mêmes, c'est là une opinion bien caractéristique du naturalisme, selon M. Charles Bigot, qui écrivait en 1879 : « le naturalisme sort bien moins de la nature elle-même, que de l'esprit de Messieurs les naturalistes. Plus que l'expression de la réalité, il est l'expression de leur esthétique, de leur éducation, de leur philosophie, de leur tempérament, de la constitution de leurs organes (3) ».

Le beau, comme nous le verrons, ne sera donc pas la reproduction exacte de la réalité, le beau photographique et impersonnel, mais bien plutôt la déformation subie par les choses se réfractant à travers l'optique de chaque artiste. Or, cette réfraction varie d'individu à individu, d'artiste à artiste, de classe à classe. Bien loin de chercher à se corriger, à se rapprocher de la vision moyenne, à penser à l'unisson des artistes de son époque, le véritable artiste doit, au contraire, selon les Goncourt, traduire les choses exactement telles qu'il

(1) *Manette Salomon*, p. 322.

(2) *Idées et Sensations*, p. 65.

(3) Charles Bigot. L'esthétique naturaliste. *Revue des Deux Mondes*. 15 sept. 1879.

les voit et cette traduction sera seule intéressante et belle, parce qu'elle sera mêlée de réalisme et de fantaisie.

« L'art n'est pas un, ou plutôt, il n'y a pas un seul art, disent-ils. L'art japonais a ses beautés, comme l'art grec. Au fond, qu'est-ce que l'art grec ? c'est le réalisme du beau, c'est la traduction rigoureuse du d'après nature antique, sans rien d'une idéalité que lui prêtent les professeurs de l'Institut, car le torse du Vatican est un torse qui digère humainement, et non un torse s'alimentant d'ambroisie, comme voudrait le faire croire Winckelmann. Toutefois, dans le beau grec, il n'y a ni rêve, ni fantaisie, ni mystère, pas enfin ce grain d'opium, si montant, si hallucinant et si curieusement énigmatique pour la cervelle d'un contemplateur (1) ». Cette fantaisie, ce grain d'opium seront précisément le résultat de la réfraction des choses extérieures à travers une individualité originale et artiste, et cette fantaisie constituera le beau.

Ce dernier point a été clairement vu et exprimé par les Goncourt. « A l'heure qu'il est, disent-ils, en littérature, le tout n'est pas de créer des personnages que le public ne salue pas comme de vieilles connaissances, le tout n'est pas de découvrir une forme originale de style, le tout est d'inventer une lorgnette avec laquelle vous faites voir les êtres à travers des verres qui n'ont point encore servi, vous montrez des tableaux sous un angle de jour inconnu jusqu'alors, vous créez une optique nouvelle ». Et Edmond ajoute : « cette lorgnette, nous l'avions inventée, mon frère et moi ; aujourd'hui, je vois tous les jeunes s'en servir avec la candeur désarmante de gens qui en auraient dans leurs poches le brevet d'invention (2) ». Cette conviction que l'art réside dans la déformation de la réalité vue à travers un tempérament, est une preuve absolue de leur croyance à la subjectivité et, par suite, à la relativité du beau.

Or, une telle qualité d'esprit est caractéristique, et détermine de notables conséquences : d'une part, elle leur interdit les

(1) *Journal*, tome II, p. 4.
(2) *Journal*, tome V, p. 121.

admirations de commande, les respects d'école pour le beau grec, le beau renaissance et toutes les idôles d'académie ; d'autre part, elle a contribué à développer chez eux cette tendance au scepticisme qui semble avoir été l'un des instinct primordiaux de leur nature morale. Peu à peu, ils en viennent à affirmer l'irréalité de toutes choses, ils sont tentés de tout rapetisser et de ne voir que la vanité ou l'égoïsme de toute opinion. « Toute discussion politique, disent-ils, revient à ceci : je suis meilleur que vous. Toute discussion littéraire à ceci : j'ai plus de goût que vous. Toute discussion artistique à ceci : je vois mieux que vous. Toute discussion musicale à ceci : j'ai plus d'oreille que vous (1) ». Par conséquent, ils ramènent tout à l'individualité et à l'expression de cette individualité qui seule crée le beau et le juge ; ils reconnaissent, dans une vie d'homme une succession de personnalités se chassant l'une l'autre. « Combien d'hommes meurent dans un homme avant sa mort ! (2) » s'écrient-ils. Chacune de ces personnalités aura, suivant eux, son expression qui pourra être l'opposé de celle des autres tout en étant aussi belle.

Voilà une conclusion bien sceptique et qui, chez des êtres aussi épris d'art, ne laisse pas de causer quelque surprise. Si l'art et si le beau sont à ce point vagues et imprécis, comment les saisir, comment parvenir à leur exacte compréhension et plus encore à leur création ? Ce sera pour eux, la source d'un perpétuel tourment, l'origine d'un découragement chronique, jalonné de crises qui les eûssent laissés stériles et impuissants, si une autre passion, une sorte de foi littéraire et sociale ne les avait soutenus jusqu'à la mort. « Le tourment de l'homme de pensée, écrivent-ils, est d'aspirer au Beau, sans avoir jamais une conscience fixe et certaine de l'absolu du Beau (3) ».

Par là, ils ressembleront à Flaubert, et à cause de ce caractère, il faut se garder de les confondre avec les romantiques,

---

(1) *Idées et Sensations*, p. 205.
(2) *Idem*, p. 175.
(3) *Idées et Sensations*, p. 208.

car, chez ces derniers, le sentiment s'alliait à une foi et à un enthousiasme, qui, pour être factices, ne leur donnaient pas moins une chaleur de tête toujours ignorée des Goncourt. La flamme ardente dont les deux frères furent animés, était d'un tout autre ordre. Et c'est précisément cette nature et cet ordre qu'il nous faudra préciser dans un chapitre ultérieur.

CHAPITRE XIII

Individualisme de leur esthétique

Nous venons de voir que chez les Goncourt, la notion de beau était purement subjective et, par suite, individualiste. Nous allons maintenant suivre le développement de cette conception dans quelques-unes de ses conséquences. Les unes seront d'ordre moral, les autres d'ordre artistique : toutes laisseront voir le rapport étroit qui existe entre la morale et l'esthétique, et nous imposeront cette conclusion : qu'une esthétique individualiste mène fatalement à une morale individualiste.

Les Goncourt, nous l'avons déjà dit, étaient par tempérament, comme par éducation, des individualistes. Ce qu'ils estimaient par dessus tout, c'était une puissante personnalité, et le plus grand malheur qu'ils pouvaient imaginer, celui qu'ils ont dépeint avec le plus d'horreur dans la *Fille Elisa*, c'était l'abolissement de la personnalité, mal qui leur fait prendre en si profonde pitié les filles publiques qui en sont les plus nombreuses victimes. « Le grand caractère de la fille tombée à la prostitution, écrivent-ils, c'est l'impersonnalité. Elle n'est plus une personne, plus quelqu'un, mais seulement une unité dans un troupeau. La conscience et la propriété du moi s'effacent en elle à ce point que, dans les maisons aux gros numéros, les filles

prennent indistinctement avec les doigts dans l'assiette de l'une ou de l'autre (1) ».

La perte de la personnalité représente à leurs yeux la plus dégradante déchéance. C'est à la fois un supplice et une honte, parce que c'est l'abolissement de tout ce qu'il y a de noble et d'élevé dans l'homme qui est réduit à l'état de machine. Par contre, ils admirent les individualités fortes, seules capables de réaliser le grand dans l'ordre moral et le beau dans l'ordre esthétique. « Les assemblées, les compagnies, les sociétés, disent-ils, peuvent toujours moins qu'un homme. Toutes les grandes choses de la pensée du travail, sont faites par l'effort individuel, aussi bien que toutes les grandes choses de la volonté (2) ».

De cette valeur accordée à l'individu seul, découlent deux conséquences importantes; la première, c'est que l'œuvre d'art devra s'attacher à reproduire de préférence ce qu'il y a de particulier dans son objet, contrairement au principe bien connu de l'esthétique classique. « Ce volume, écriront les Goncourt à propos de *Quelques créatures de ce temps*, montre, lors de notre début littéraire, la tendance de nos esprits à déjà introduire, dans l'invention, la réalité du document humain, à faire entrer, dans le roman, un peu de cette histoire individuelle, qui, dans l'histoire, n'a pas d'historien (3) ».

La seconde sera de conduire l'artiste à une espèce d'isolement, par le mépris du public et des autres artistes ; il devra, pour être bien assuré contre les influences étrangères, s'abstraire par la pensée de son entourage et travailler seul, puisant en lui-même son originalité et son talent. « En littérature, on commence à chercher son originalité laborieusement chez les autres et très loin de soi.... plus tard, on la trouve naturellement en soi et tout près de soi (4) ». Par conséquent, il ne s'attachera à aucune

(1) *Journal*, tome II, p. 6.
(2) *Idées et Sensations*, p. 79.
(3) *Préfaces et manifeste*, p. 79.
(4) *Journal*, tome II, p. 187.

école ; mais se bornera à s'inspirer des objets qu'il a sous les yeux et dont sa sensitivité sera spontanément impressionnée.

D'où leur horreur pour l'Ecole de Rome, et pour la formation qu'elle impose à ses élèves, et contre laquelle Chassagnol proteste avec une telle violence dans *Manette Salomon* (1) ».

Le beau a donc, dans l'esthétique des Goncourt, un caractère nettement individualiste ; jamais ils n'en ont aperçu le côté social, collectif, qui prédominera, au contraire, dans l'esthétique de Guyau. S'ils l'ont entrevu, ce fut pour le condamner, l'accabler de sarcasmes. Le beau collectif leur semble une chimère insaisissable, étant donné la diversité des goûts de chacun, diversité telle, que même chez des ouvriers, elle se manifeste avec une singulière vigueur. « C'est une curieuse chose, que la spécialité d'aptitude, chez les femmes dans le travail du goût, remarquent-ils. Sur trois jeunes filles sorties d'un même milieu et entrant dans un magasin de modes, l'une fera d'instinct et toujours la mode fille, l'autre la mode femme honnête, l'autre la mode province (2).

Sans individualisme, l'art devient une industrie, de même que l'industrie avec l'individualisme peut devenir un art. « L'industrie, disent-ils, n'est un art chez un peuple, que lorsque l'art est une inspiration s'ignorant elle-même, courant les doigts de tout ouvrier, une chose ingénue et naïve comme une grâce (3) ».

Le collectivisme, c'est-à-dire l'école, supprime l'initiative privée, réfrène la fantaisie, en un mot, tue l'art. « Aussitôt qu'il y a l'école de quelque chose, ce quelque chose n'est plus vivant (4) », et, sans vie personnelle, le beau ne saurait exister. C'est pourquoi, ils refusent le caractère d'œuvres esthétiques aux peintures du genre de celles de Garnotelle, dignes de plaire par leur bon ton aux bourgeois distingués : « Garnotelle servait de drapeau et de ralliement à la critique purement lettrée, et au public qui juge

(1) *Manette Salomon*, p. 58.
(2) *Idées et Sensations*, p. 163.
(3) *Idem*, p. 63.
(4) *Idem*, p. 225.

un peintre avec des théories, des idées, des systèmes, un certain idéal fait de lectures et de mauvais souvenirs de quelques lignes anciennes, l'estime d'une certaine propreté délicate, une compétence bornée à un mépris acquis et convenu pour les tons roses de Dubuffe. L'école sérieuse, puissante et considérée, descendue des professeurs et hommes d'état critiques d'art, l'école doctrinaire et philosophique du Beau, l'armée d'écrivains penseurs qui n'ont jamais vu un tableau, même en le regardant, qui n'ont jamais goûté devant un ton, cette jouissance poignante, cette sensation absolue que Chevreul dit aussi forte pour l'œil, que les sensations des saveurs agréables pour le palais ; ces juges d'art qui n'apprécient jamais l'art par cette impression spontanée, la sensation, mais par la réflexion, par une opération de cerveau, par une application et un jugement d'idées (1) ».

Ce beau jugé seulement par l'esprit, « par le cerveau », sans le concours important des sens, ce beau qui plaît en même temps à un groupe nombreux parce qu'il est produit en harmonie avec les opinions esthétiques de ce groupe, les Goncourt lui refusent le nom de beau, parce qu'il lui manque les qualités primordiales : la sincérité, la fantaisie, l'individualité. Ils ont même poussé leur théorie si loin que pour être plus originaux, plus eux-mêmes dans les œuvres qu'ils enfantaient, ils s'abstenaient de lire, trouvant ainsi le moyen plus radical d'éviter les réminiscences. « Au fond, disait Edmond à la fin de sa vie, j'ai beaucoup lu avant d'être homme de lettres, et très peu, depuis que je le suis, ne lisant guère que des livres documentaires qui peuvent me servir pour mes travaux, et je me demande si mon originalité ne vient pas un peu de cela qui ne me fait pas du tout un réminiscent. Je suis bien plus un méditant qu'un liseur (2) ».

On voit donc que dans leur pensée, le beau est le résultat d'une intuition, non d'un jugement, car qui dit jugement dit

(1) *Manette Salomon*, p. 162.
(2) *Journal*, tome IX, p. 108.

notion généralisée, vérité absolue et dogmatique. Le beau se saisit d'eux presque de la même manière que le souffle prophétique s'emparait de la sybille de Delphes. Leurs sens sont mis en mouvement bien avant leur esprit et la sensation esthétique est parfaite bien avant de parvenir à la conscience réfléchie. Ceci nous explique comment le beau, individuel dans sa cause, le sera également dans sa fin. Il sera une jouissance pour l'être d'élite qui peut l'éprouver, et par conséquent une jouissance incommunicable, une jouissance qu'on ne peut goûter qu'en égoïste, et que la présence des profanes suffit à détruire, celle précisément de la Tompkins des *Frères Zemganno,* dont Edmond dit : « Et immobile, et aspirant de distraites bouffées de tabac, en ce manège qu'on croyait à tous, et qui était sien, à la vue de ces chevaux qu'elle ne montait jamais en public et qu'on promenait pendant le sommeil de Paris, au milieu de cette fête qu'elle se donnait à elle seule, la Tompkins savourait la jouissance royalement égoïste, le plaisir solitaire de la possession secrète de belles et uniques choses inconnues à tout le monde (1) ».

Cette jouissance intime et violente. les Goncourt la comprennent si bien et si complètement qu'ils arrivent à l'imaginer presque à son paroxysme lorsqu'ils représentent *Manette Salomon* jouissant de la beauté de son propre corps, sensation la plus rare, la plus malsaine et la plus esthétique qui puisse être, en même temps que la plus souverainement égoïste.

Faire de son propre corps, à ses propres yeux, une vision esthétique devait être pour les Goncourt la manifestation suprême du sens artistique ; mais on ne saurait nier que ce soit là une hypertrophie morbide de la personnalité, une exagération du sentiment d'indépendance. Le caractère esthétique d'une jouissance solitaire ne l'empêche pas d'être contre-nature, car elle contrevient à la loi de sympathie qui est à l'origine de toutes nos émotions supérieures. M. Brunetière n'a pas manqué de souligner cette particularité, et d'en prendre prétexte pour pro-

(1) *Les Frères Zemganno*, p. 269.

noncer, contre les deux frères, un violent réquisitoire. « Quelles sont cependant, dit-il, et pour aller au fond du procès, les « sensations indescriptibles », que M. de Goncourt se soit jamais efforcé de noter? Cherchez et cherchez longtemps, joignez ensemble les deux frères, après avoir lu *la Faustin*, relisez *Germinie* ou *la Fille Elisa*, retournez à *Renée Mauperin*, vous n'en trouverez que de deux sortes ; les sensations artificielles, et les sensations morbides, celles qui sortent du domaine de la pathologie, et celles qui ne sont pas nées avec nous, mais que nous nous donnons, les sensations de l'alcoolique, ou du mangeur d'opium ». Et il ajoute : « Or, tant s'en faut que ce soit là être naturaliste, qu'au contraire, c'est être romantique (1) ».

En effet, à force de s'abstraire de l'influence de ses semblables, et de l'exemple de ses prédécesseurs, l'artiste se confine ou risque du moins de se confiner dans une réalité un peu imaginaire et, par suite, artificielle, et, pour contrevenir au besoin de sociabilité, il se condamne à une neurasthénie mortelle comme le dit M. Bourget, « l'artiste de nos jours se sentant seul et emprisonné dans une sorte de pays de haschisch, par ses théories esthétiques, ne s'inquiète plus de la portée immédiate de son œuvre. Il ignore, en composant, quel retentissement ses idées raffinées, ses phrases subtiles pourront avoir sur un peuple qu'il considère comme inintelligent et brutal (2) ».

On peut juger, par ces conséquences d'un raffinement si logique, de quelle importance a été dans l'élaboration de leur esthétique, cet individualisme radical, que nous venons de constater. Il les a menés à l'isolement, à la fièvre cérébrale, au dégoût de la vie, à tel point que certains critiques ont cru pouvoir résumer dans ce trait de leur caractère toute leur personnalité. Tel M. Doumic dans le passage suivant : « Hommes de bibliothèques et de musées par leur constitution intellectuelle, ils doivent leur sensibilité particulière à leur tempérament nerveux. Ce sont, pour préciser, non pas des nerveux sanguins, mais

(1) Brunetière. *Revue des Deux Mondes*, 15 février 1882. p. 935.
(2) Bourget. *Ess. de Psych. contemp.*, tome II, p. 184.

des nerveux lymphatiques. Cette différence leur paraissait essentielle pour peu qu'on voulût apporter quelque exactitude dans l'analyse de leur talent. Ces dispositions primitives d'un tempérament nerveux, ils les ont développées par une hygiène savamment absurde. Ils les ont exaspérées jusqu'à la maladie des nerfs, jusqu'au point où les nerfs sont mis à vif, dans une sorte d'écorché moral. Eux aussi, ils ont cultivé leur hystérie (1) ». Grâce à cette hystérie soigneusement cultivée, réchauffée, entretenue par un individualisme opiniâtre, l'œuvre des Goncourt a pris un caractère morbide intense. Aussi, de l'avis de Bigot, « elle trouble, elle inquiète, irrite tour à tour, elle ne connaît ni la paix, ni la sérénité : elle peint des malades, elle est une malade elle-même. Elle est l'incarnation d'une époque tourmentée et fiévreuse ; elle a la fièvre et s'applique à nous la donner à tous (2) ».

Malgré la part de vérité contenue dans ces lignes, nous ne pensons pas que ce soit par l'individualisme seul qu'il convienne de caractériser l'idéal esthétique des Goncourt, car l'individualisme mène à l'anarchie, et nous verrons qu'ils n'avaient en aucune façon des tempéraments d'anarchistes. C'est qu'une autre idée, ou si l'on veut, un autre sentiment se mêlait jusqu'à l'absorber à leur sentiment d'indépendance. Nous essaierons de le dégager, quand nous aurons énuméré tout ce qui, chez eux, est motif de réaction agréable, tout ce qui leur procure une émotion de beauté, c'est-à-dire quand nous aurons analysé l'objet de leur esthétique. Nous verrons alors que cet individualisme outrancier a lui-même été déterminé chez les Goncourt par un ensemble de circonstances qui, en froissant leurs sentiments intimes, les ont amenés à se replier de plus en plus sur eux-mêmes, à se séparer du reste du monde pour vivre dans le for inviolable de leur conscience, une vie de jouissances raffinées et artistiques.

---

(1) Doumic. *Revue des Deux mondes*, 15 août 1896, p. 983.

(2) Bigot. *Revue des Deux mondes*, 15 septembre 1879, p. 431.

CHAPITRE XIV

Leur doctrine de l'art pour l'art

La conscience de la relativité et de la subjectivité du beau, combinée à l'idée de l'art considéré comme jouissance individuelle, devait mener tout naturellement les Goncourt à se faire les adeptes d'une doctrine déjà en faveur vers 1850 : la doctrine de l'art pour l'art. Si l'art n'est en effet qu'une jouissance individuelle, et s'il représente la jouissance à la fois la moins décevante et la plus incommunicable, l'artiste devra la rechercher pour lui-même, comme un élément de vie intérieure.

Cette théorie de l'art pour l'art trouve son expression complète dans les deux romans les plus significatifs, sinon les meilleurs des Goncourt : *Manette Salomon* et *Charles Demailly*, parce que ce sont les deux romans où ils se sont le plus sincèrement interprétés. Les passages suivants ne laissent aucun doute à cet égard. « En somme, il (Coriolis) estimait que la sagesse et la raison étaient de ne demander que des satisfactions sensuelles à la femme dans des liaisons sans attachement, à part du sérieux de la vie, des affections et des pensées profondes, pour garder, réserver et donner tout le dévouement intime de sa tête, toute l'immatérialité de son cœur, le fond d'idéal de tout son être, à l'art, à l'art seul (1) ». — « Bénouville aimait l'art. Le beau était sa foi comme il était sa conscience. Une belle étoile, un beau marbre, une belle ligne, tout ce monde de matière pliée par l'homme à sa volonté, et à son génie, faisaient son étude la meilleure et ses plus chères voluptés (2) ».

---

(1) *Manette Salomon*, p. 141.
(2) *Charles Demailly*, p. 176.

Le principe de l'art pour l'art se trouve ainsi nettement posé, principe que Baudelaire semble avoir émis un des premiers. L'art sera pour les Goncourt l'objet d'un culte exclusif et idolâtre qui leur fera dire : « Tout pourrit et finit sans l'art. C'est l'embaumeur de la vie morte et rien n'a un peu d'immortalité que ce qu'il a décrit, peint ou sculpté (1) ».

Et ils avoueront leur engagement dans le clan des Baudelaire, des Flaubert et aussi des Gautier. « On dîne toujours chez Magny, écrira Jules en 1866, et c'est toujours violent. Nous faisons, à nous trois avec Gautier, le camp retranché de l'art pour l'art, de la moralité du Beau, de l'indifférence en matière politique et du scepticisme en fait de blagues (2) ».

Ce rapprochement une fois établi, nous devons maintenant rechercher en quoi les Goncourt s'écartèrent de la pure doctrine de leurs amis, et comment ils lui donnèrent une originalité qui ne permet pas de les confondre. Remarquons tout d'abord qu'ils ne poussent pas la logique du scepticisme et du subjectivisme jusqu'à ses dernières conséquences, car ils aboutiraient ainsi au boudhisme, au renoncement absolu, au Nirvanah, état difficilement conciliable avec le tempérament européen et en particulier avec le tempérament français, qui a besoin de dépenser une activité surabondante et, malgré tout, de vivre d'une certaine vie publique. Mais, voici en quoi ils se distinguent des purs artistes : s'ils ont le respect de l'art et des choses d'art, ils souffrent de voir des objets précieux touchés par des mains irrespectueuses, ils ne renoncent pas absolument cependant à assigner une fin morale à leurs œuvres et ils font ainsi, sans le vouloir, de l'utilitarisme et du collectivisme. L'examen de leurs romans nous donne la ferme conviction qu'ils ne se sont pas abstenus complètement de toute idée sociale. On trouve dans leur œuvre plus d'une page à tendance sociale ou politique, ou simplement morale. Ils pensent à des sujets qui valent surtout par leur signification philosophique, par l'idée qu'ils éveillent :

---

(1) *Idées et Sensations*, p. 160.

(2) *Lettres de J. de Goncourt*, p. 258.

« le lit où l'homme naît, se reproduit et meurt : quelque chose à faire là-dessus un jour (1) ». Il leur arrive même d'abandonner pour un instant l'intrigue et les héros de leur roman et de parler en leur nom personnel, comme dans ce passage de la *Fille Élisa :* « Le roman ! qui en expliquera le miracle ? Le titre nous avertit que nous allons lire un mensonge, et, au bout de quelques pages, l'imprimé menteur nous abuse, comme si nous lisions un livre « où cela serait arrivé ». Nous donnons notre intérêt, notre émotion, notre attendrissement, une larme parfois, à de l'histoire humaine, que nous savons ne pas avoir été. Si nous sommes ainsi trompés, nous ! comment l'inculte et candide femme ne le serait-elle pas ? (2) ».

Une autre preuve qu'ils n'ont pas complètement oublié la fin morale du roman, bien qu'ils l'aient subordonnée à sa fin artistique, c'est bien cette préface de *Germinie Lacerteux*, où le devoir du romancier est si clairement défini : « Qu'il cherche l'art et la vérité, disent-ils; qu'il montre des misères bonnes à ne pas laisser oublier aux heureux de Paris, qu'il fasse voir aux gens du monde ce que les dames de la charité ont le courage de voir, ce que les reines d'autrefois faisaient toucher de l'œil à leurs enfants dans les hospices : la souffrance humaine présente et toute vive qui apprend la charité ; que le roman ait cette religion que le siècle passé appelait de ce large et vaste nom : Humanité ; — il lui suffit de cette conscience ; son droit est là (3) ».

Ces instincts humanitaires, les Goncourt les ont eu sincèrement. Ils ont professé, sans aucune affectation, la religion de l'humanité, comme celle qui convenait le mieux à leur nature, ce qui ne les a pas empêchés de rester des aristocrates convaincus et essentiellement anti-égalitaires. Toutes les misères physiques et morales excitaient de la pitié chez les Goncourt. Leurs œuvres, pour la plupart, sont d'éloquentes protestations contre l'oppres-

(1) *Journal*, tome Ier, p. 14.
(2) *La Fille Élisa*, p. 72.
(3) Préface de *Germinie Lacerteux*, p. 3.

sion des faibles par la société démocratique, et particulièrement contre diverses tortures inutiles infligées aux détenus. *Germinie Lacerteux* et la *Fille Élisa* notamment en sont des exemples frappants. Dans cette dernière œuvre, Edmond de Goncourt a cherché à signaler toute l'inhumanité, toute l'horreur du supplice du silence continu infligé aux prisonnières, et l'avilissement de la personnalité qui en est la conséquence nécessaire. Dans *Germinie Lacerteux*, leur individualisme et leur respect de la personnalité s'indignent devant l'organisation chaotique de la société, devant le régime de libre concurrence et d'indiscipline sociale, qui permet l'écrasement d'un être humain, exposé à tous les dangers de la vie moderne et la suppression de cet être avec des raffinements de cruauté inouis, effaçant jusqu'à la trace de sa sépulture, et cette indignation, ils l'expriment avec une simplicité navrante.

« A la fin, écrivent-ils, la vieille demoiselle se laissa tomber à genoux dans la neige, entre deux croix dont l'une portait 9 novembre, et l'autre 10 novembre. Ce qui devait rester de Germinie, devait être à peu près là. Sa tombe vague était ce terrain vague. Pour prier sur elle, il fallait prier au petit bonheur, entre deux dates ; — comme si la destinée de la pauvre fille avait voulu qu'il n'y eût sur la terre, pas plus de place pour son corps, que pour son cœur ! (1) ».

Parfois, il leur vient à l'idée de représenter une crise sociale, de recueillir les détails caractéristiques de la fin d'un siècle, pour les signaler dans une œuvre qui, dès lors, ne pourra pas être une pure œuvre d'art. « Un moment, racontent-ils dans leur *Journal*, on cause de l'échauffourée de valetaille, qui a eu lieu l'année dernière à un bal chez la princesse de Sagan, cette émeute de larbins au bas du grand escalier, crachant des injures à leurs maîtres et à leurs maîtresses, sur ce téléphone, déshonorant les gens demandant leurs voitures, au milieu des m..... et des salauderies ignobles. Une insurrection salissante de la haute domesticité qu'il avait fallu réduire par un bataillon de

(1) *Germinie Lacerteux*, p. 278.

sergents de ville. C'est là un caractéristique symptôme d'une fin de société, et ça ferait bien comme terminaison d'un roman sur le grand monde (1) ».

Ce point de vue moral et social prouve que les Goncourt n'ont pas dans leur œuvre l'impassibilité et l'impersonnalité de Flaubert. Ils s'intéressent trop à l'individu, à son bonheur, à ses droits, pour ne pas se faire ses apôtres et ses défenseurs contre la société, à la face de laquelle ils jettent chacun de leurs romans, comme un acte d'accusation. En cela, ils participent un peu de la combativité de Zola.

Mais une grande différence sépare l'auteur de « l'Assommoir » de ceux de *Manette Salomon*, différence tenant à leurs tempéraments propres. Les Goncourt ont horreur des thèses traitées pour elles-mêmes. Comme ils le disent, « les pièces à thèse sont des chinoiseries, rien que cela. Ce n'est ni une étude vraie de la vie, ni un recueil de belle écriture, et il n'y a là-dedans qu'un travail d'écureuil, et une dépense de fausse imagination, autour d'une situation tirée par les cheveux (2) ».

Les thèses morales semblent en effet bien lourdes à des esprits aussi sceptiques et aussi délicats. Ils voient dans le fait seul de les soutenir, un pédantisme singulier et ridicule et une faute de goût. Chez eux, la thèse ne sera donc jamais traitée directement, car la morale n'est pas la fin première poursuivie dans leurs romans : cette fin première est l'œuvre d'art.

« Parmi les écrivains, disent-ils dans leur *Journal*, il n'y a jamais eu un brave qui ait déclaré qu'il se foutait de la moralité ou de l'immoralité, qu'il n'était préoccupé que de faire une belle, une grande, une humaine chose, et que si l'immoralité apportait le moindre appoint d'art à son œuvre, il servirait de l'immoralité au public carrément, et sans mentir, et sans professer hypocritement qu'il faisait immoral dans un but moral ; quelques criailleries que cela pût amener chez les vertueux jour-

(1) *Journal*, tome VII, p. 159.
(2) *Journal*, tome VII, p. 5.

nalistes conservateurs ou républicains (1) ». Voilà une profession de foi bien énergique et qui ne laisse pas de doute sur leur culte de l'art. Jamais, pour eux, l'idée morale ne tient la première place, car celle-ci est occupée avant tout par le souci d'art et l'expression exacte des sensations. En faisant de la littérature, ils ne sont nullement intéressés par l'effet de leurs livres sur l'opinion publique. La thèse qui anime la plupart de leurs romans, s'insinue plutôt qu'elle ne s'affirme ; elle sort de la réalité, comme la pitié jaillit à la vue de la misère, mais l'artiste ne se soucie que de l'expression de cette réalité.

« Demander à une œuvre d'art qu'elle serve à quelque chose, disent-ils, c'est avoir à peu près les idées de cet homme qui avait fait du Naufrage de la Méduse un tableau à horloge et mis l'heure dans la voile (2) ». Ils sont presque tentés de rire des écrivains qui prennent au sérieux et mettent de la morale dans leurs livres, car, outre qu'ils la tirent rarement de leur vie (3), ils ont toujours l'air, même s'ils sont sincères, de prédicateurs protestants. « En Ecosse, le dimanche, nous racontent les Goncourt, dans la campagne, il vous arrive de voir un monsieur qui se promène, ouvrir tout à coup quelque chose, qu'il a sous le bras : c'est une chaire à prêcher, sur laquelle il monte et prêche. — Les œuvres, les livres, les romans, où les sermons sortent du paysage me font revoir ce monsieur-là (4) ».

Si, par hasard, un sujet les tente, parce qu'il leur semble se prêter à une étude psychologique, voire à une étude morale, leur manière de le traiter sera beaucoup moins morale que plastique et esthétique. Ils y verront matière à tableaux d'opposition violente, ainsi que nous le révèle ce passage où Edmond nous rapporte sa conception première de la *Faustin*. « Si jamais, nous dit-il, je fais ce roman sur la vie de théâtre, dont mon frère et moi avions l'idée, si jamais je fais la psychologie d'une

(1) *Journal*, tome VII, p. 240.
(2) *Idées et Sensations*, p. 232.
(3) *Idem*, p. 238.
(4) *Idem*, p. 217.

actrice, il faut que l'idée dominante, la pensée-mère de ce livre soit le combat des instincts-peuple, des goûts canaille, venant de la procréation, de la nature, de l'éducation, avec des aspirations à l'élégance, à la distinction, à la beauté morale : qualités congénitales d'un grand talent (1) ». Cet énoncé seul est bien plus un projet de tableau qu'un canevas de thèse. Si, plus tard, de la peinture une leçon morale se dégage, ils ne feront rien pour la dissimuler, pas plus qu'ils n'avaient rien fait pour nous la rendre évidente, n'étant préoccupés que de la perfection artistique. L'idée peut bien sortir des faits, ou plutôt du réalisme des faits, jamais ou presque jamais d'un exposé direct des opinions de l'auteur.

On peut donc dire que les Goncourt ont assisté à l'éclosion de la doctrine de l'art pour l'art, dont Baudelaire, Flaubert et Gautier furent les promoteurs, mais qu'ils ne l'ont pas entièrement adoptée ; ils ne l'ont suivie qu'en se réservant la faculté de la délaisser à l'occasion.

La pure doctrine de l'art pour l'art aboutit en effet à l'art impersonnel ; Flaubert et les Parnassiens nous en fournissent des exemples significatifs, parce que cet art, ainsi que nous le verrons, se confine dans l'étude des formes et choisit son objet exclusivement dans le monde extérieur, ou plutôt dans le monde objectif, et jamais dans l'âme de l'artiste. Les Goncourt sont volontiers au contraire des subjectifs. Ils ne limitent pas leurs observations aux objets et aux êtres extérieurs, ils se prennent souvent comme objets d'expérience. Ils pratiquent l'auto-analyse jusqu'à la souffrance, et se disséquant d'une main délicate et cruelle, ils aiment à étaler leur moi en public.

Il leur arrive parfois néanmoins d'écrire des ouvrages à la manière de Flaubert, tel *Sœur Philomène*. « Ce livre, disent-ils, est le plus impersonnel de ceux que nous avons écrits jusqu'ici. Nous l'avons exécuté involontairement, presque fatalement, sous le coup d'impressions qui ont emporté notre

(1) *Journal*, tome IV, p. 298.

plume, de sorte que c'est à peine si nous en avons conscience (1) ».

Le plus souvent, ce n'est pas autour d'eux qu'ils découvrent leurs sujets ; mais plutôt en eux-mêmes dans leurs sensations. Ils négligent les inspirations qui peuvent leur venir de la lecture et ils s'emportent contre les écrivains qui emploient de pareils procédés. « Il s'élève, disent-ils, à l'heure qu'il est, une génération de jeunes liseurs de bouquins, aux yeux ne connaissant que le noir de l'imprimé, une génération de petits lettrés, sans passion, sans tempérament, les yeux fermés aux femmes, aux fleurs, aux objets d'art, à tout le beau de la nature et qui croient qu'ils feront des livres. Les livres, les livres de valeur, ne se font que du contre-coup de toutes les émotions produites par les beautés belles ou laides de la nature, chez un tempérament exalté. Il faut pour faire quelque chose de bon littérairement que tous les sens soient des fenêtres grandes ouvertes (2) ». Et pour que les sens soient mieux ouverts, plus spontanés, plus perspicaces, il ne faut pas qu'ils aient été avertis, ou plutôt invertis par une éducation qui les gêne dans leur mécanisme. Pour mieux se connaître soi-même et pour mieux comprendre la vie moderne, il ne faut pas être « empêtré » de préjugés communiqués par les lectures.

Comme le dit M. J. Lemaître « ils aiment et comprennent d'autant mieux la vie moderne qu'ils n'en sont pas distraits par d'autres prédilections plus solennelles. En fait d'antiquité, ils ne connaissent que la plus proche, une antiquité de cent cinquante ans ; et encore, de cette antiquité, ils ne connaissent bien que les mœurs de la vie mondaine. Ils semblent aussi peu empêtrés que possible d'éducation classique (3) ».

Ainsi donc, chez les Goncourt, la doctrine de l'art pour l'art est bien différente quant à ses effets de la doctrine professée par Flaubert ou les Parnassiens. Rarement elle aboutit, comme chez

(1) *Lettres de J. de Goncourt*, p. 160.
(2) *Journal*, tome V, p. 281.
(3) J. Lemaître. Les Goncourt. *Revue Bleue*, 30 sept. 1882.

ces derniers, à un art purement plastique objectif et presque impersonnel dans la perfection et le raffinement de son réalisme. C'est à peine si l'on peut citer comme exemple de cette manière *Sœur Philomène*, le plus impersonnel de tous leurs livres avons-nous dit, et où cependant il est facile de retrouver des souvenirs, dans la description des états d'âme de sœur Philomène et de Barnier.

Le plus souvent, la doctrine de l'art pour l'art aboutit chez eux à une culture du moi, subtile, tourmentée, telle qu'on la retrouvera chez M. Barrès. Logiques avec eux-mêmes, ils ont conservé leur culte pour l'individu en art et ils se sont attachés avant tout à bien rendre les fines variations, les sensations aiguës et délicates propres à l'âme individuelle. Comme de tous les individus ceux qu'ils connaissaient le mieux, c'était eux-mêmes, du moins se l'imaginaient-ils, les Goncourt se sont attachés à se bien étudier pour pouvoir donner de leurs personnalités une peinture exacte en même temps qu'esthétique, parce qu'il n'y a de beau que le vrai.

Pour résumer cette question, on pourrait dire que le moi, pour eux, fut le principal objet d'art et, qu'en le traitant comme tel, ils lui appliquèrent la doctrine de l'art pour l'art. On trouvera peut-être chez eux une singulière hypertrophie du moi ; mais il faut remarquer que cette hypertrophie ne les empêche pas, qualité qui manque à certains psychologues du moi, tels que M. Barrès, d'être attentifs aux choses du monde extérieur. Rarement, jamais presque, ils ne nous entretiennent d'eux-mêmes, comme l'affecte l'auteur du « Jardin de Bérénice ». Ils s'efforcent au contraire de disparaître et de se réduire à l'état de lorgnettes à travers lesquelles le lecteur verrait les paysages ou les états d'âme. Ils sont bien obligés de percevoir subjectivement la masse de sensations qui forment la trame de leurs ouvrages, mais aussitôt ils s'efforcent de les traiter objectivement comme des phénomènes étrangers à leur personnalité et pour lesquels il s'agit seulement de trouver une expression juste, une forme définitive. Cette attitude, à notre avis, rend le moi supportable, car ce qu'il contenait de haïssable se trouve dissimulé sous

l'apparence idéale du désintéressement artistique. La doctrine de l'art pour l'art a donc sauvé les Goncourt du ridicule qui s'attache à l'abus du moi ; ce dont ils lui sont à jamais redevables.

CHAPITRE XV

Leur idéalisme et leur réalisme

Idéalisme et réalisme semblent deux termes contradictoires, parce qu'on a pris l'habitude de les opposer l'un à l'autre, sans se donner la peine de les définir. Chez les Goncourt en particulier, on a répété qu'il y avait une singulière contradiction provenant d'un mélange d'idéalisme et de réalisme. Nous allons voir que cette contradiction n'est qu'apparente et la définition même des termes nous amènera peut-être à penser qu'ils ne renferment aucune incompatibilité, mais qu'ils coexistent et se fondent le plus souvent. L'originalité des Goncourt consiste en ce que chez eux l'idéalisme et le réalisme ont coexisté sans se fondre et qu'ils ont pu tour à tour, parfois en même temps, chercher des jouissances délicates raffinées, élégantes et ne pas se choquer des crudités les plus vulgaires. Cette originalité ne laisse pas de les étonner eux-mêmes. « Singulière vie que la nôtre, disent-ils, partagée entre les élégances du passé et les horreurs de notre temps. Nous voilà à étudier un accouchement césarien, en revenant de pousser aux commissaires-priseurs des dessins de Gravelot (1) ». Et plus loin, dans leur *Journal*, ils écrivent : « Personne n'a encore caractérisé notre talent de romanciers. Il se compose du mélange bizarre et presque unique, qui fait de nous à la fois des physiologistes et des poètes (2) ».

---

(1) *Journal*, tome II, p. 192.
(2) *Journal*, tome III, p. 268.

Ce qui revient à dire un mélange bizarre de réalisme et d'idéalisme.

Et, en effet, cette contradiction apparente est peut-être la principale raison du charme des Goncourt; le charme tenant presque toujours à une opposition, à un hétéroclysme dont l'explication, quoique très simple, ne saute pas immédiatement aux yeux. Il semble surprenant de voir des êtres aussi épris d'élégance, se salir les mains en remuant les misères et les malpropretés de Germinie Lacerteux et de la Fille Élisa. Le lecteur en est choqué, plus encore que surpris. Une telle tournure d'esprit lui paraît un vice, une anomalie, un des nombreux effets de leur morbidesse. Il nous faut donc expliquer comment cette contradiction est purement apparente, et comment le réalisme et l'idéalisme s'unissent chez eux, dans un effort violent, vers une esthétique nouvelle.

Qu'est-ce que le réalisme? Le réalisme comme le naturalisme consiste dans l'étude de la réalité, considérée objectivement et reproduite pour elle-même (forme scientifique de la doctrine de l'art pour l'art). Il consiste donc dans l'extension des méthodes rationnelles à la littérature, dans la recherche du vrai ou de ce qui est considéré comme tel, qu'il s'agisse d'œuvres d'art ou de vérités scientifiques.

Les Goncourt, avant tout, ont eu le culte du vrai. Les preuves en sont nombreuses, et d'ailleurs ils ont pris soin de nous en informer à plusieurs reprises. « L'idéal du roman, c'est de donner avec l'art la plus vive impression du vrai humain, quel qu'il soit (1) ». Ils cherchent partout et en tout la vérité, si bien qu'à leurs yeux, exprimer la réalité devient le critérium de l'œuvre d'art. Ils ont la haine du faux, du conventionnel, de l'hypocrisie, de la « bégueulerie », qui seule paraît une corruption à leur esprit. « Le pire des bégueuleries, disent-ils, est celle de la corruption. Il me semble que la société présente a sur la

(1) *Journal*, tome III, p. 237.

morale un peu de la susceptibilité des coquins sur le point d'honneur (1) ».

C'est pour ce motif, qu'ils ne reculent pas devant la peinture des choses les plus répugnantes. Au lendemain de l'apparition de la *Fille Élisa*, Edmond écrivait avec une sorte de fanatisme : « Allons, plus d'appréhensions bourgeoises, plus de terreurs bêtasses. J'ai fait un livre brave, arrive ce qui pourra !... Oui, quoi qu'on dise, je crois que mon talent a grandi dans le malheur, dans le chagrin... Et oui, mon frère et moi, avons mené les premiers un mouvement littéraire qui emportera tout, un mouvement qui sera peut-être aussi grand que le mouvement romantique... et si je vis encore quelques années, et que des milieux bas, des sujets canailles, je puisse monter aux réalités distinguées, c'est alors que le vieux jeu sera enterré, et que nini, ce sera fini du conventionnel, de l'imbécile conventionnel (2). »

Un autre motif qui les pousse à s'intéresser aux vulgarités, aux milieux canailles, c'est qu'ils choquent ainsi les profanes, toujours portés à chercher dans l'œuvre d'art, une illusion, une consolante mystification, et ils croient faire œuvre morale en les choquant au nom du vrai. Ils partent d'un sentiment analogue, à celui d'où partent les athées qui affirment leur incrédulité en présence de croyants. Rendre le vrai devient chez les Goncourt un point d'honneur littéraire, et rendre le vrai sous toutes ses formes, c'est pour eux le premier devoir de l'honnête homme.

« Fabriquer de la vertu, disait Edmond, je ne dis pas que cela n'arrive pas quelquefois à des écrivains propres ; mais j'affirme que tous les écrivains qui ont fait des chaussons de lisières à Clairvaux, ou de vilaines choses, pour lesquelles il n'y a pas de gendarmes, n'inventent dans leurs livres que des gens honnêtes. C'est en quelque sorte une façon de réhabilitation (3) ».

---

(1) *Idées et Sensations*, p. 235.
(2) *Journal*, tome V, p. 323.
(3) *Journal*, tome VI, p. 257.

Mais ce culte du vrai quel qu'il soit, ce parti-pris de choquer le bourgeois dans ses pudeurs, de le blesser dans ses sentiments héréditaires, ne suffisent pas à expliquer le réalisme des Goncourt ; ils ont trouvé à cette doctrine une raison d'être, une justification plus profonde que les défenseurs du réalisme ne semblent pas avoir aperçues (1). Les réalités grossières qui se confondent d'ordinaire avec les réalités populaires, sont, en effet, les plus simples, les plus matérielles, et, par suite, les plus faciles à observer et à rendre. Elles se présentent donc à l'artiste comme les premières sur lesquelles il devra s'exercer, avant d'aborder des réalités plus complexes. Les Goncourt jugent qu'il faut une expérience infiniment longue, une délicatesse infiniment souple, pour donner une vision artistique des réalités élégantes et psychologiques, où tout réside dans les demi-teintes, et où l'on est tenté de rester dans une délicieuse imprécision. Aussi, avant d'aborder un sujet comme celui de *Chérie*, ont-ils préféré ceux où suffisait l'observation des milieux populaires, des détails de la rue, du monde, en un mot où règne le moins l'hypocrisie ; mais dans *Chérie*, comme dans ses précédents romans, Edmond restera un réaliste, c'est-à-dire un curieux de vérité.

Le réalisme n'est donc que la vision objective de cet ensemble de causes extérieures de nos sensations que nous appelons la réalité. L'idéalisme, au contraire, est un retour au subjectivisme. L'idéaliste abandonne la cause pour ne retenir que l'effet qui est l'impression intérieure, le sentiment intime, la réaction unique de son individualité ; il ferme les yeux sur le monde extérieur et il vit sur le passé ; il n'acquiert plus, il élabore et de cette fermentation de sensations, dans le demi-jour de la subconscience, jaillissent tous les sentiments, toutes les intuitions, tous les conflits dont se trame la vie de l'esprit. On voit ainsi que le moindre souvenir est déjà de la catégorie de l'idéal et que par conséquent, toute œuvre d'art, production d'un travail cérébral, est nécessairement une œuvre idéaliste. Il n'existe donc point d'écrivains tout réalistes ou tout idéalistes ; il y a seulement des

(1) Préface de *Chérie*.

écrivains dont la tendance est de reproduire des sensations telles qu'ils les reçoivent et ceux qui ne les livrent que transformées et pour ainsi dire digérées par la méditation intérieure, mais tous suivent les deux voies, usent des deux méthodes. Les Goncourt n'ont point échappé à cette loi, et toute étude sur le réalisme et l'idéalisme de leurs œuvres, consiste à répondre aux deux questions suivantes : Jusqu'à quel point ont-ils exprimé leurs impressions premières, leur vision directe du monde ? Jusqu'à quel point se sont-ils laissés aller à penser et à nous livrer le résultat de leur vie idéaliste ?

Les Goncourt ne sont pas des idéalistes au sens ou l'on entendait ce mot avant eux et même à leur époque. Ils ne se confinent pas dans le monde des abstractions, des idées pures, des crises morales analysées isolément. Jamais ils ne perdent de vue le décor, le monde réel dont l'influence sur les phénomènes psychologiques est aussi constante qu'indéniable. Bien au contraire, ils se montrent sensibles à toutes les impressions venant des choses extérieures, leurs sens sont des portes ouvertes sur toutes les réalités, et leurs personnages, comme eux, ont une vie intimement dépendante de leurs sensations.

Mais comme ces personnages sont les créations des Goncourt, ils ne ressentent que les impressions ressenties par leurs auteurs. Alors même que ceux-ci auraient travaillé d'après nature, qu'ils auraient mis en scène des êtres réellement vivants, par le fait qu'ils les ont mis en scène, ils les ont modifiés, ils ont exagéré certains côtés de leur nature, ils en ont négligé d'autres, tout comme dans les descriptions, ils accentuent les traits saillants, pour laisser les autres dans une vague pénombre. Fatalement l'auteur amène à une perception nette ce qui n'était chez les sujets que perception confuse, d'où un certain irréalisme, qui variera avec chacun et qui est un produit de l'imagination individuelle, et par conséquent une forme de l'idéalisme.

A un autre point de vue, il y a un très grand idéalisme à ressentir un sentiment fort, en présence de cette réalité. De cette réalité, les réalistes eux-mêmes n'étudient que ce qui les émeut, et même, s'il s'agit de la réalité la plus basse, cela n'empêchera

pas le sentiment qu'ils éprouvent à cette occasion, d'être d'ordre idéaliste. Les Goncourt ont maintes fois avoué qu'ils voulaient exprimer l'âme des choses, leur essence, le beau que l'artiste seul sait y découvrir et ce beau ils l'ont cherché dans les fortifications, les coins de banlieue, les quartiers populaires, les salles d'hôpital, les maisons de tolérance, mais par le fait même qu'ils en expriment l'âme et l'essence, ils se montrent idéalistes. Un exemple frappant de cet idéalisme qui naît de la peinture d'une réalité, c'est bien la fin de Germinie Lacerteux. La vue de la fosse commune, et des séparations à demi-effacées par la neige a suggéré aux Goncourt des réflexions supérieures au fait pur et simple.

Le vrai réaliste serait celui qui, en présence d'un spectacle quelconque, spectacle d'horreur ou de beauté ne sentirait rien. Les seuls êtres qui répondent à une pareille définition seraient par exemple le fossoyeur qui creuse la fosse commune, ou le chirurgien qui tranche les organes comme on tranche une feuille de papier. Mais ceux-là ne sont pas des artistes : ce qui prouve que l'indifférence, ou, ce qui revient au même, l'absence d'idéal, sont des états stériles d'où ne jaillit aucune esthétique.

C'est que même ceux qui visent le plus à l'impassibilité comme Flaubert, s'ils sont artistes, se leurrent étrangement. Ils sont en proie, sans s'en douter, à une exaltation perpétuelle, et toutes leurs opinions, religieuses ou sociales, transparaissent dans leurs œuvres. Comme l'écrivent les Goncourt : « il est dans la vie de l'artiste des jours qui ont de ces inspirations, des jours où il éprouve le besoin de répandre ou de communiquer ce qu'il a de désolé, d'ulcéré au fond du cœur. Comme l'homme qui crie la souffrance de ses membres, de son corps, il faut que ce jour-là, l'artiste crie la souffrance de ses impressions, de ses nerfs, de ses idées, de ses révoltes, de ses dégoûts, de tout ce qu'il a senti, souffert, dévoré d'amertume, au contact des êtres et des choses. Ce qui l'a atteint, froissé, blessé dans l'humanité de son temps, dans la vie, il ne peut plus le garder : il le vomit dans quelque page émue, saignante, horrible. C'est le débridement d'une plaie ; c'est comme si, dans un talent, crevait le fiel, cette

poche, chez certains génies, de certains chefs-d'œuvre. Il y a des jours où, sur son instrument, violon, ou tableau, ou livre, dans une création où frémit son âme, tout artiste exquis et vibrant jette une de ces pages palpitantes, coléreuses, enragées, où il y a de l'agonie et du blasphème du crucifié; des jours où il s'enchante dans une œuvre qui lui fait mal, mais qui rendra ce mal qu'il se fait au public; des jours où il cherche, dans son art, l'excès de la sensation pénible, l'émotion de la désespérance, une vengeance de sa sensibilité à lui sur la sensibilité des autres (1) ».

Nous pensons que les Goncourt ne sont pas les seuls chez qui le réalisme ait été vivifié par un idéalisme ardent et des aspirations violentes. La prétendue impassibilité de Flaubert n'était qu'une attitude, un nouveau moyen d'effarer le bourgeois. Le *Journal des Goncourt* nous donne sur ce point, de curieux détails. Nous apprenons, entre autres choses, que l'évocation de l'antiquité provoquait chez lui des crises de frénésie, que, sur toutes les questions, politiques, religieuses, esthétiques, il avait des opinions exaltées qu'il ne tenait ni de l'expérience, ni de la logique. Telles sont les raisons qui nous font repousser l'opposition traditionnelle que l'on établit entre le réalisme et l'idéalisme et qui nous mènent à rechercher sous l'impassibilité de l'écrivain ou l'objectivité du récit, l'existence d'une idée inavouée, d'un sentiment secret, véritables inspirateurs de la pensée de l'auteur.

Au reste, les Goncourt n'ont jamais prétendu adopter à la lettre et sans réserve, la théorie de l'art réaliste. Ils s'en sont même ouvertement déclarés les adversaires sur certains points, en particulier lorsqu'ils écrivent : « La science du romancier n'est pas de tout écrire, mais de tout choisir (2) », et quand ils rapportent avec satisfaction ce jugement de Zola sur leur propre talent : « Vous ! vos ennemis eux-mêmes reconnaissent que vous avez inventé votre art, ils croient que ce n'est rien ; c'est tout ! (3) ».

---

(1) *Manette Salomon*, p. 347.
(2) *Journal*, tome III, p. 245.
(3) *Journal*, tome III, p. 247.

Dans ce même sens, ils déclarent à propos du théâtre : « Tout bien vu, le théâtre doit être une épopée ou une fantaisie. La pièce de mœurs, comparée au roman de mœurs contemporain est trop une misère, une parodie, un rien (1) ». Une autre raison qui peut faire ranger les Goncourt parmi les écrivains idéalistes, c'est qu'ils ont exprimé dans leurs œuvres, leurs notions propres du beau et du laid, du bien et du mal.

Nous avons eu l'occasion de voir dans un chapitre spécial, à quel point ils ont senti la relativité et le subjectivisme des sentiments esthétiques. Nous ne voulons retenir ici que l'idéalisme nécessairement impliqué dans une telle conception. Ainsi, les Goncourt nous font part de l'évolution de leur goût. Edmond écrit à ce propos : « Mon goût depuis quelque temps subit une transformation. Il n'aime plus autant le joli, le fini des objets japonais ; il est séduit par la barbarie de quelques-uns de ces produits d'art industriels, notamment par le fruste, la brutalité, la coloration crûment puissante (2) ». Or qu'est-ce que le goût compris de la sorte, sinon la perception individuelle du beau ? Si donc le goût change, le beau change en même temps, puisqu'il est subjectif et relatif. Nous aboutissons donc ainsi à une esthétique, par son caractère d'individualisme même.

On trouve bien dans leur œuvre quelques passages qui semblent contredire ce point de vue et dans lesquels ils veulent que l'expression du beau s'identifie avec la perception du beau. « Pour Carpeaux, disent-ils, comme pour tous les gens de talent et d'avenir de ce temps-ci, il n'y a pas d'idéalisation du beau, il n'y a que sa rencontre et sa perception. Bref, c'est un artiste capable de faire un croquis en omnibus, ce dont le blague, comme un imbécile qu'il est, un membre de l'Institut qui est là (3) ». Mais par le fait même qu'il y a perception et perception individuelle, il y a idéalisation. Ce que l'artiste ou le caricaturiste retiendront comme matière d'art, ce sera le trait, le geste qui

(1) *Journal*, tome III, p. 187.
(2) *Journal*, tome VII, p. 154.
(3) *Journal*, tome II, p. 298.

auront déterminé chez eux cette petite secousse que l'on appelle l'émotion esthétique et qui ne peut résulter que de la satisfaction d'un idéal individuel.

Les Goncourt l'entendent bien ainsi puisqu'ils prétendent que le beau doit être choisi et extrait de la réalité par l'artiste. Toute leur pensée semble exprimée dans cette apostrophe de Chassagnol : « Parce qu'il y a eu cette caricature du vrai de notre temps, un épatement de bourgeois ; le réalisme !.... parce qu'un monsieur a fait une religion en chambre, avec du laid bête, du vulgaire mal ramassé et sans choix, du moderne..... bas, ça me serait égal, mais commun, sans caractère, sans expression, sans ce qui est la beauté et la vie du laid dans la nature et dans l'art : le style ! dont tu faisais si justement l'autre jour le génie, la griffe du Lion chez un peintre. Et puis quoi le Laid ? Ce n'est qu'une ombre de ce monde-ci, si vilain qu'il soit. A côté de la rue, il y a le salon,.... à côté de l'homme, il y a la femme,.... la femme moderne..... Je te demande si une Parisienne, en toilette de bal, n'est pas aussi belle pour les pinceaux que la femme de n'importe quelle civilisation ? Un chef-d'œuvre de Paris, la robe, l'allure, le caprice, le chiffonnement de tout, de la jupe et de la mine !.... et dire que cette femme-là, la femme du XIXe siècle, la poupée sublime, tu ne l'as pas encore vue dans un tableau d'une valeur de deux sous. Pourquoi ? On n'a jamais pu savoir..... Ah ! les lisières, les exemples, les traditions, les anciens, la pierre du passé sur l'estomac ! Sais-tu sur quoi me semblent donner les ateliers d'à-présent, tiens ! sur le cimetière de l'idéal (1) ».

Ce dernier mot entre autres, nous fournit l'expression la plus juste de l'opinion des Goncourt sur la question. Ils veulent, comme Coriolis, « un réalisme nouveau, un réalisme cherché en dehors de la bêtise du daguerréotype, de la charlatanerie du laid, et travaillant à tirer de la forme typique, choisie, expressive, des images contemporaines, le style contemporain.

---

(1) *Manette Salomon*, p. 322.

Pour les Goncourt, en outre, il n'y a de beau que ce qui fait sentir et penser. « Les belles choses, en littérature, sont celles qui font rêver au delà de ce qu'elles disent, écrivent-ils. Par exemple, dans une agonie, c'est un geste sans raison, un rien vague qui n'est pas logique, un rien qui est un symptôme inattendu d'humanité (1) ». C'est ce désir d'émotion, de petit frisson inattendu, qui les porte en amour à préférer aux beautés d'Italie, les allemandes ou les anglaises qui seules savent donner la sensation aimante, « le remuement tendre (2) ».

C'est parce qu'ils aiment avant tout les œuvres qui font penser et rêver, qu'ils admirent la « Sapho » de Daudet, son chef-d'œuvre du reste, et qu'ils approuvent le jugement de Daudet sur leur propre talent. « Rendre l'irrendable, c'est ce que vous avez fait, me dit ce soir Alphonse, — raconte Edmond, — ça doit être l'effort actuel, mais le point où il faut s'arrêter : voilà le difficile, sous peine de tomber dans l'amphigourisme (3) ». C'est que, précisément pour les Goncourt, le beau, le beau irrendable est ce qui entretient l'individu dans un certain état de fièvre et d'inassouvissement. Donc ce n'est pas un beau purement matériel, puisqu'il met en branle toutes les facultés imaginatives de l'homme ; il est même nécessaire, suivant les Goncourt, d'avoir la fièvre pour bien travailler (4). Ils admirent les livres qui sont des analyses de l'inassouvissement, — la maladie de l'intelligence du temps, — tels que « Volupté », la « Confessession d'un Enfant du siècle », « Mademoiselle de Maupin » (5). Pour qu'il y ait du beau, il faut toujours un grain d'opium, un souffle morbide qui, détruisant l'harmonie froide et matérielle de l'ensemble, lui communique l'inspiration et la vie.

Dans leurs observations, les Goncourt ne procèdent pas en purs réalistes. A l'instar de Flaubert, leur observation est

---

(1) *Journal*, tome III, p. 105.
(2) *Journal*, tome III, p. 114.
(3) *Journal*, tome V, p. 254.
(4) *Journal*, tome III, p. 292.
(5) *Journal*, tome IV, p. 276.

artiste et amoureuse (1), non plus peut-être de la nature comme chez l'auteur de « Madame Bovary », mais plutôt des objets d'art, et des physionomies originales. Elle est éminemment personnelle, car s'il existe un idéal esthétique pour les Goncourt, il n'existe pas de règles pour l'idéal. Ainsi qu'ils l'écrivent dans *Idées et Sensations*, ils pensent « qu'il faut plus que du goût. Il faut un caractère pour apprécier les choses d'art. L'indépendance des idées est nécessaire à l'indépendance de l'admiration (2) ».

Et d'ailleurs, ceux qui nient la part d'idéalisme enfermée dans l'œuvre des Goncourt, ne comprennent pas à quel point la doctrine de l'art pour l'art professée par les auteurs de *Germinie Lacerteux* et de *Manette Salomon*, est une doctrine idéaliste, en ce sens qu'elle est pure de tout utilitarisme, et ne sert qu'à l'expression de l'idée, tout comme la recherche du vrai pour le vrai, dans les sciences. L'art pour l'art est un culte essentiellement désintéressé où l'égoïsme et l'ambition ne trouvent pas de place.

Qu'on lise ce passage du *Journal* où Edmond parle de la mort de Regnault : « Il y a une foule énorme. On pleure sur ce jeune cadavre de talent, l'enterrement de la France. C'est horrible cette égalité devant la mort brutale du canon ou du fusil qui frappe le génie ou l'imbécillité, l'existence précieuse, comme l'existence inutile (3) ».

C'est encore au nom de l'art désintéressé, qu'ils s'indignent contre ceux qui veulent faire de l'art utilitaire comme ce Prévost-Paradol, qu'ils criblent de traits dans leur *Journal*. « Lu au Havre un discours intitulé : Des rapports de la politique avec les lettres, prononcé par M. Prévost-Paradol, à la séance publique, annuelle et solennelle de l'Institut. Il y a un morceau où le dit académicien défend d'aimer les lettres pour elles-mêmes (textuel), et proscrit le culte de l'art pour l'art, qui dit-il, a été en tout temps, le chemin de l'afféterie, de la subti-

(1) *Journal*, tome II, p. 157.
(2) *Idées et Sensations*, p. 196.
(3) *Journal*, tome IV, p. 208.

lité et de la médiocrité. C'est alors qu'il passe a un morceau d'éclat sur les Muses, oui, les Muses avec une grande lettre, où il dit qu'elles méprisent ceux qui passent leur vie à leurs genoux, et que les faveurs les plus sérieuses sont réservées au mortel courageux qui, en allant à son travail, les salue avec un mâle amour. Et il continue, dans ce style, le portrait du mortel courageux allant à son travail, etc.. etc....., et le revêt de l'immortalité. que lui décernent les déesses, à la dernière ligne et au dernier mot de sa péroraison. — Et voilà son français, à cet écrivain, un français que M. Prud'homme ne voudrait pas signer. Mais laissons là les grâces pendule-empire de son style. Venons au blasphème du petit parvenu politique, entré, à quarante ans, dans cette académie, où Balzac n'a jamais eu sa place. Comment ose-t-il, en plein Institut, jeter l'injure à la conscience de l'art, à l'amour unique et désintéressé des lettres, aux derniers écrivains qui méprisent l'à-propos, le savoir-faire, tous les succès qu'un talent, comme le sien, a ramassés dans la flatterie des passions et du public d'un jour (1) ».

Un pareil désintéressement en art, est la meilleure preuve de l'idéalisme. Nous avons vu qu'ils méprisent l'art bourgeois, précisément à cause de son caractère utilitaire. Ils n'aiment pas les esprits positifs, et le fait de les rencontrer trop nombreux, dans ce XVIIIe siècle qui leur plaît par tant d'autres côtés les irrite presque. Ils veulent un peu de chimérique dans les âmes, un charme inquiétant et fantaisiste, ou, si l'on veut, le contraire de l'esprit pratique. « Au fond, je n'ai pas grande sympathie pour les femmes du XVIIIe siècle, dira l'un des deux frères, Edmond, ces femmes sans premier mouvement, sans foi, sans croyance à un sentiment bon et désintéressé, toutes saturées, à l'exception de deux ou trois, de positivisme et de scepticisme. Elles me semblent avoir des âmes d'avoués (2) ».

Nous allons trouver une autre manifestation de cet idéalisme des Goncourt dans leur théorie curieuse du clair-obscur. Nous

(1) *Journal*, tome III, p. 228.
(2) *Journal*, tome V, p. 294.

avons vu que, selon eux, l'artiste doit choisir parmi la réalité, et non pas la représenter intégralement. Ils ne procèdent pas comme de parfaits réalistes, éclairant d'une lumière implacable, égale et crue toutes les choses indistinctement. Ils procèdent plutôt, à la manière de Rembrandt, préconisant le clair-obscur, pour donner plus de valeur à certains détails artistiques. Ils ont exposé leur méthode à propos de *la Faustin* : « Ce livre de *la Faustin*, écrit Edmond, mes confrères ne s'aperçoivent pas que c'est un livre, autre que ceux que j'ai déjà publiés. Ils ne me semblent pas se douter, qu'il y a dans ces pages, une introduction toute neuve de poésie et de fantastique dans l'étude du vrai, et que j'ai tenté de faire faire un pas au réalisme, et de le doter de certaines qualités de demi-teintes, et de clair-obscur littéraire, qu'il n'avait pas. En effet, les choses de la nature ne sont-elles pas tout aussi vraies, vues dans le clair de lune que dans un rayon de soleil de midi ? Oui, il y a quelque chose de neuf dans mon dernier bouquin et il ne serait pas impossible qu'il se créât, dans une vingtaine d'années, une école autour de *la Faustin*, comme il y en a aujourd'hui une autour de *Germinie Lacerteux* (1) ».

Il faut noter ici que l'esthétique des Goncourt subit une évolution au cours de leur vie. Leur réalisme se nuança progressivement d'idéalisme, voire de fantaisie et les dernières œuvres d'Edmond, *les Zemganno*, *la Faustin*, *Chérie* en sont des exemples significatifs. Néanmoins, ce clair-obscur dont Edmond eut conscience dans *la Faustin*, les Goncourt le pressentaient depuis longtemps, quoique d'une manière moins frappante. Ils en firent usage à maintes reprises dans *Manette Salomon* et *Charles Demailly*. C'est ce qui les différencie à tel point de Zola et même de Maupassant étudiant l'un et l'autre les objets et les êtres avec un jour de salle d'opération et un soin égal. Pour eux, certains détails seuls comptent ; les autres demeurent dans la pénombre. Ils ne voient que l'essence des choses, c'est-à-dire que l'idéalisation du réalisme et du réalisme actuel.

(1) *Journal*, tome VI, p. 180.

Il faut, en effet, remarquer ici, avec M. Jules Lemaître, qu'ils ont la passion du moderne. Ils sont poussés vers l'étude de cette vie contemporaine, par une sorte de charme fiévreux et attirant que ne connaissaient pas les siècles vraiment et sainement réalistes comme le XVIIIe. C'est parce qu'ils ont subi ce charme, parce qu'ils ont goûté ce grain d'opium, parce qu'ils s'en sont grisés même jusqu'à souffrir de leur cérébralisme, qu'ils ne doivent pas être considérés comme de purs et froids réalistes, mais bien plutôt comme des idéalistes, travaillant parmi les matérialités les plus frissonnantes, les plus délicieuses, les plus esthétiques.

CHAPITRE XVI

Caractères généraux de leur observation esthétique

Nous savons que toute réflexion, toute prise de conscience, tout jugement est le résultat d'un dédoublement du moi, d'un regard du moi contemplatif sur le moi agissant. L'observation qui est à la base de toutes les sciences est aussi à celle de tous les arts. Elle peut porter d'ailleurs sur le monde intérieur des phénomènes psychologiques, comme sur le monde extérieur, agent provocateur de nos émotions esthétiques.

C'est d'après la manière dont chacun ressent et perçoit ces émotions qu'il faut le juger. Le vulgaire réagit mollement et son observation est distraite. L'artiste, au contraire, se révèle par un excès d'objectivation. Pour mieux voir les objets, il s'en sépare davantage, car voir, c'est s'extérioriser par rapport aux choses. « Voir, sentir, exprimer, tout l'art est là ! (1) », écrivent

(1) *Journal*, tome II, p. 251.

les Goncourt; et ils ont raison, car le vulgaire se fond avec les choses et n'en jouit pas, incapable qu'il est d'exprimer des impressions qu'il n'a pas reçues. Il en résulte, pour les Goncourt, une singulière tristesse de vivre parmi des êtres aussi peu raffinés. « A la longue, disent-ils, on devient triste, comme si on enfonçait dans de la matière à côté d'hommes et de femmes qui ne paraissent penser que par leurs sens (1) », ce qui veut dire qu'ils s'en tiennent à la sensation comme les animaux au lieu de réagir sous son action et de la transmuer en sentiments esthétiques ou moraux.

L'artiste, au contraire, se sépare des choses, il les objective et en jouit, mais de cette jouissance spéciale, et très innocemment égoïste qu'est la jouissance esthétique. C'est une jouissance toute intime et toute personnelle qui nuit aux jouissances collectives et, en particulier, au sentiment de l'amour.

Ce dédoublement intellectualise les sensations à ce point qu'il les purifie et n'en laisse subsister que l'élément esthétique. Voici un passage d'*Idées et Sensations* qui nous semble bien significatif à cet égard : « Dans le nu, peint, sculpté, décrit, quelques-uns ne voient que la ligne du beau. D'autres y voient toujours la peau de la femme et sa tentation. Il y a du Devéria pour certaines gens dans la Vénus de Milo (2) ». C'est que la plupart des gens sont comme les musiciens fous dont les Goncourt parlent dans leur *Journal* : « Ils sentent, mais ils ne pensent pas (3) ».

L'artiste, pour les Goncourt, est un dilettante, c'est-à-dire une sorte d'inverti qui sent intellectuellement ce que les autres sentent physiquement. La douleur même change de nature, et, chez les plus corrompus, peut devenir une source de jouissance, et vice versa les sensations les plus légères s'irradient en souffrances aiguës. Tel est le cas de Charles Demailly, ce produit d'une civilisation extrême et douloureuse. « C'est un des phénomènes de

(1) *Idées et Sensations*, p. 94.
(2) *Idées et Sensations*, p. 134.
(3) *Journal*, tome III, p. 110.

l'état de civilisation, disent-ils en parlant de lui, d'intervertir la nature primitive de l'homme, de transporter la sensation physique dans le sensorium moral, et d'attribuer aux sens de l'âme les acuités et les finesses que l'état sauvage attribue à l'ouïe, à l'odorat, à tous les sens du corps. Charles Demailly en était un remarquable et malheureux exemple. Nature délicate et maladive, sorti d'une famille où s'étaient croisées les délicatesses maladives de deux races dont il était le dernier rejeton et la pleine expansion. Charles possédait à un degré suprême le tact sensitif et l'impressionnabilité. Il y avait en lui une perception aiguë, presque douloureuse, de toutes choses et de la vie (1) ». Un philosophe moderne, dont les tendances sont fort différentes de celles des Goncourt, Guyau, a fait la même observation. « Tous les mouvements du cœur, écrit-il, quels qu'ils soient, deviennent, à notre époque, plus réfléchis et plus philosophiques ; la poésie qui les exprime subit donc une transformation analogue. Cette intime pénétration de la sensibilité par l'intelligence est l'une des causes principales du progrès moral et esthétique (2) ».

C'est bien là une forme de dilettantisme, mais de dilettantisme spécial, fait de cérébralisme et de morbidesse. Le pur dilettante goûte en effet légèrement toutes les sensations, il en éprouve des impressions à la fois délicates et fugitives qui ne laissent rien en lui, dont il jouit à peine et dont il ne souffre jamais.

Tel n'est pas le cas des Goncourt, dont les nerfs et l'esprit intimement liés et simultanément surexcités vibrent et perçoivent avec une intensité singulière. Ils sentent, comme Charles Demailly, avec leur cerveau autant et plus qu'avec leurs sens, et c'est ce qui donne une si grande originalité à leurs observations faites dans le feu même de l'émotion. Ils possèdent à un degré supérieur encore à celui de Stendhal l'esprit d'analyse dans la sensation, et, mieux que chez Stendhal, ces deux facultés

(1) *Charles Demailly*, p. 72.
(2) Guyau. *Problèmes d'Esthétique*, p. 155.

de sentir et d'observer sont, chez les Goncourt, connexes et se compénètrent avec une virtuosité surprenante.

L'artiste doit, en effet, être doué naturellement d'un don d'observation remarquable ; mais ce don d'observation ne s'exercera pas indistinctement sur toutes choses. Il sera attiré vers telles réalités plutôt que vers telles autres et chez chaque auteur il y aura une aptitude spéciale à observer une catégorie de réalités. C'est pourquoi il est si important, pour comprendre l'esthétique d'un auteur, d'étudier son esprit d'observation, car l'esthétique peut se définir par son objet. Aussi, rechercherons-nous minutieusement, au cours de ce travail, les éléments variés auxquels les Goncourt accordèrent une valeur artistique.

Nous avons vu qu'ils furent par tempérament des observateurs particulièrement curieux des détails, des gestes, des attitudes, plutôt que des ensembles. Cela venait d'une certaine paresse qui les empêchait de coordonner toutes leurs observations de détails pour reconstituer l'ensemble. Ils se bornaient à la transposition immédiate et instinctive de la sensation pure, travaillant beaucoup, mais sans plan, soutenus seulement par l'intérêt momentané.

Les Goncourt devinrent observateurs du monde extérieur, pour se distraire de l'analyse d'eux-mêmes. M. Bourget rapporte que Gœthe donna un semblable conseil à Tourgueniev : « Je lui affirmai que l'on ne se guérissait d'un état moral douloureux, d'une sombre hypocondrie, que par la contemplation de la nature et par un intérêt sincère au monde extérieur (1) ». C'est ainsi qu'ils devinrent des observateurs contemplatifs, comme la plupart des artistes, recueillant l'impression pour elle-même, tandis que l'homme d'action ne sait que s'en servir pour atteindre quelque résultat d'ordre utilitaire. Leur manière d'observer et de contempler se rapproche de celle de Madame Gervaisais et de son fils : « Elle s'accouda à la terrasse, écrivent-ils. L'air de la journée à la fois chaude et ventilée, cet air romain caressant la peau du flottement et du chatouillement d'une étoffe

(1) BOURGET. *Ess. de Psych. contemp.*, tome II, p. 252.

soyeuse, ce souffle subtil, vif, léger, si agissant sur la fibre des mélancolies septentrionales, autour d'elle, cette apparence de bonheur, que tout semblait avoir là, ce qui se levait partout de joie, de paix splendide, l'universelle sérénité, amenèrent chez elle une absorbtion contemplative, où, se dégageant d'elle-même et se laissant glisser à la douceur environnante, elle demeura quelque temps amollie, détendue, dans une délivrance de ses idées, un paresseux lazzaronisme d'âme (1) ».

Pour les Goncourt, l'observation contemplative est un plaisir en elle-même, comme elle est un plaisir pour l'enfant mélancolique et douloureux de Madame Gervaisais, « grognant quand Honorine venait le chercher pour le faire manger, ou le coucher», et passant «là, toutes les heures à la même place, avec le même regard long d'attachement et de cette tendresse triste, étonnée, qu'ont les enfants à voir souffrir (2) ».

C'est une sorte de passivité réfléchie, voulue, dans laquelle ils aiment s'entretenir, pour mieux se recueillir, pour mieux subir l'impression des choses environnantes. C'est dans cette disposition d'esprit que, dès leur jeunesse, ils ont pris la résolution de ne rien faire », et de vivre de ce genre de vie défini dans la lettre suivante : « Quoi de neuf pour nous, mon ami ! Rien. — Notre vie est un gentil petit néant, où les heures tombent sans bruit, l'une après l'autre, d'un coucou endormi. Nous nous écoutons vivre et nous pêchons tranquillement des idées à la ligne (3) ».

En cela, l'esthétique des Goncourt diffère de l'esthétique populaire, toujours pratique, et mélangée de sentiments utilitaires : patriotisme ou tendances morales qui font le succès des pièces à thèse quand la thèse même est populaire. Guyau a soutenu dans ce sens, que le beau se confondait avec l'utile : ce qui n'est vrai, croyons-nous, que du beau primitif et populaire.

L'esthétique nouvelle dont les Goncourt sont les principaux représentants, sinon les créateurs, affranchit au contraire l'art de

---

(1) *Madame Gervaisais*, p. 46.
(2) *Madame Gervaisais*, p. 76.
(3) *Lettres de J. de Goncourt*, p. 95.

la morale, observant pour le seul plaisir de l'observation. Des idées morales se dégagent parfois de l'œuvre d'art ainsi conçue : mais l'expression de ces idées n'a jamais été la fin directement poursuivie par l'artiste. Les Goncourt personnellement demandent à l'art des évocations de sensations, aux objets des impressions de sympathie, d'accord en cela avec leur héros Charles Demailly : « Les choses semblaient avoir pour lui une physionomie, écrivent-ils, une parole, cette particularité mystérieuse qui fait les sympathies ou les antipathies. Ces atomes invisibles, cette âme qui se dégage des milieux de l'homme avaient un écho au fond de Charles. Un mobilier lui était ami ou ennemi. Un vilain verre le dégoûtait d'un bon vin. Une nuance, une forme, la couleur d'un papier, l'étoffe d'un meuble le touchaient agréablement ou désagréablement, et faisaient passer les dispositions de son humeur par les mille modulations de ses impressions. Aussi le plaisir ne durait-il pas pour lui : Charles lui demandait un ensemble trop complet, un accord trop parfait des créatures et des choses. C'était un charme bien vite rompu (1) ». Cette mentalité se retrouve d'ailleurs dans plus d'une création des Goncourt, et, en particulier, chez la Tompkins des « Frères Zemganno » s'irritant contre la physionomie des gens et des choses avec une fureur capricieuse.

C'est que, chez les Goncourt, cette même tendance existait à l'état latent. Ils avaient, eux aussi, un besoin de ressentir la sympathie des choses environnantes, et de se plaire dans un milieu d'art, qui était pour leurs sens la plus intime, la plus discrète et la plus délicieuse des jouissances.

Ainsi se précisent les caractères de leur observation esthétique : pour se reposer de l'analyse psychologique, jouissance devenue fatigue par besoin de satisfaire une activité surabondante, ils s'adonnèrent à la contemplation amoureuse du monde extérieur. Ils regardèrent, avec l'attention jalouse du collectionneur, les aspects infiniment variés des choses, pour en recueillir tout ce qu'ils pouvaient offrir d'agréable ou de rare. Exprimer la

(1) *Charles Demailly*, p. 73.

trame de ces sensations, les faire revivre en eux et chez le lecteur sera la fin principale qu'ils assigneront à l'œuvre d'art. Nous pensons que cette disposition découle de la direction qu'ils donnèrent à leur observation.

CHAPITRE XVII

Objet de l'esthétique des Goncourt

Si l'on se contentait de dire que les Goncourt ont été des réalistes idéalistes, observateurs consciencieux du monde extérieur, plus amoureux des détails que des vues d'ensemble, on ne les distinguerait pas de la plupart de leurs contemporains. Balzac, dont ils se recommandent volontiers, ne procédait pas autrement, bien que son réalisme fût moins teinté de fantaisie idéaliste que celui des Goncourt. De même, Flaubert, dans la composition de « Madame Bovary » et de « Salammbo » a travaillé sur des notes lentement et longuement accumulées.

Les Goncourt tirent leur originalité esthétique des caractères particuliers des objets qui attirent leur observation. Le sentiment du beau, chez eux, n'est pas éveillé par toute réalité, mais seulement par certaines formes de la réalité présentant des traits spéciaux, que nous allons essayer de déterminer dans les paragraphes suivants.

De cette détermination résultera une compréhension exacte des caractères objectifs de leur esthétique. Nous pourrons alors, mais alors seulement, tenter d'en dégager l'idée directrice, le caractère essentiel. Les Goncourt ne sont pas des réalistes, en ce sens qu'ils ne pensent pas que toute réalité soit matière d'art. « La science du romancier n'est pas de tout écrire, mais de

tout choisir (1) ». Par là ils se séparent des réalistes tels que Balzac ou Flaubert et, à plus forte raison, des naturalistes tels que Zola, qui pensent que l'art peut chercher sa matière partout.

La réalité grossière et vulgaire n'attire pas les Goncourt. Si parfois, souvent même, ils l'ont admise dans leurs œuvres, ils s'en sont presque excusés, et se sont crus obligés de nous en donner une justification quelconque. D'ailleurs, ce qu'ils mettent en scène n'est jamais la réalité bourgeoise et plate dont la représentation a tenté Balzac et Zola ; c'est plutôt une réalité canaille dont la grandeur horrible et tragique nous touche et nous terrifie par son caractère de corruption morbide, la réalité où éclate l'opposition des mœurs modernes et des instincts primitifs. Ce qui les frappe et les séduit, ce qu'ils retiennent pour eux, comme pour leurs lecteurs, ce sont toujours des faits délicatement choisis, en harmonie profonde avec leur mentalité intime, et dans la sélection desquels se retrouve l'empreinte de leur physionomie morale.

. . . . . .

a) *Goût de la vie et du modernisme*

Les Goncourt aiment la réalité vivante ; ils veulent que l'œuvre d'art exprime la vie et ne soit pas la représentation d'une idée pure, comme dans l'art idéaliste traditionnel. Cette théorie esthétique, ils entendent l'appliquer aussi bien à la peinture qu'à la littérature. « Croit-on, au reste, que ce soit abaisser la peinture que de la réduire à son domaine propre, ce domaine que lui ont conquis le génie de ces palettes immortelles : Véronèse, Titien, Rubens, Rembrandt, Vélasquez, grands peintres, vrais peintres ! flamboyants évocateurs des seules choses évocables par le pinceau : le soleil et la chair ! ce soleil et cette chair que la nature refusa toujours aux peintres spiritualistes, comme si elle voulait les punir de la négliger et de la trahir (2) ».

---

(1) *Journal*, tome III, p. 245.
(2) *Préfaces et Manifestes*, p. 244.

De même en sculpture, l'œuvre d'art qu'ils mettent au-dessus de toutes les autres, sera le Torse du Vatican (1), parce que c'est une des représentations les plus expressives de la vie humaine. « Au Vatican, écrivent-ils, le Torse, le seul morceau d'art au monde qui nous ait donné la sensation complète et absolue du chef-d'œuvre. Pour nous, c'est au-dessus de tout, à vingt mille pieds au-dessus de la Vénus de Milo. Ils nous confirment dans cette idée, déjà instinctive en nous, que le suprême Beau est la représentation de génie exacte de la nature; que l'Idéal qu'ont cherché à introduire dans l'art les talents inférieurs et incapables d'atteindre à cette représentation, est toujours au-dessous du Vrai. Oui, c'est le sublime divin de l'art que ce Torse qui tire sa beauté de la représentation vivante de la vie, avec ce morceau de poitrine qui respire, ces muscles en travail, ces entrailles palpitantes dans ce ventre qui digère : — car c'est sa beauté, de digérer, contrairement à l'assertion de cet imbécile de Winckelmann qui croit relever et exhausser ce chef-d'œuvre, en disant qu'il ne digère pas. Le découragement tombe de là sur tout ce qu'on a vu, comme un écrasement. C'est l'œuvre unique sortie d'une main d'homme, au delà de laquelle on ne rêve rien (2) ».

En littérature, ils pensent que toute œuvre qui ne rend pas la vie n'appartient pas à l'art. « Le vrai qui est mort, ne nous dit plus rien (3) ». Suivant eux, un ouvrage n'est intéressant que s'il représente le temps actuel, les hommes vivants, l'existence moderne. « L'homme qui fait un roman ou une pièce de théâtre, écrivent-ils, où il met en scène des hommes et des femmes du passé, peut avoir la certitude que c'est une œuvre destinée à la mort, — et quand même il aurait tout le talent possible. On ne fait une humanité défunte qu'en lui mettant sous sa chlamyde ou son pourpoint, un cœur et un cerveau modernes ; et tout ce

(1) *Journal*, tome III, p. 142.
(2) *Journal*, tome III, p. 127.
(3) *Journal*, tome II, p. 273.

qu'on peut reconstituer, ce sont les milieux de cette humanité (1) ».

C'est précisément parce qu'ils étaient fatigués de s'occuper du passé et qu'ils se sentaient attirés d'une manière irrésistible vers les réalités modernes, qu'ils abandonnèrent l'histoire, pour se consacrer plus absolument au roman, avec une hâte semblable à celle des mineurs qui remontent de leurs souterrains et vont respirer l'air pur. Outre le plaisir de travailler sur une donnée vivante, brûlante de fièvre, et de vie, ils pensent que dans le présent seul réside la source de l'émotion esthétique, c'est-à-dire la source de l'art, et que le talent de l'artiste consiste dans la traduction et la représentation de ce présent vivant. Par là, s'explique l'admiration qu'ils ont vouée à Carpeaux. « Un seul grand artiste à l'Exposition, un seul, écrivent-ils: Carpeaux. La meilleure définition que l'on pourrait donner de son talent, c'est qu'il est le premier qui ait mis dans le bronze et dans le marbre, la vie nerveuse de la chair (2) ». Par là encore s'explique le plaisir qu'ils ressentirent à visiter le Musée de Saint-Quentin; « Notre impression, disent-ils, en entrant dans le Musée de Saint-Quentin, devant les La Tour, c'est mieux que de l'art, c'est de la vie..... Oui une impression que nulle autre peinture du passé ne nous a donnée ailleurs..... stupéfiant musée de la vie et de l'humanité d'une société. Toutes ces têtes paraissent se tourner pour vous voir, tous ces yeux vous regardent, et il vous semble que vous venez de déranger, dans cette grande salle, où toutes les bouches viennent de se taire, le XVIIIme siècle qui causait (3) ».

Ils ont, d'instinct, le sens de la vie en art. Créer une œuvre belle, c'est donner la vie à une toile, à une statue, à une page, à un rôle de tragédie. Ils ont compris toute la noblesse du tragédien et de la tragédienne animant une fiction de créature dans une incarnation qui peut être sublime, mais au prix de

(1) *Journal*, tome VI, p. 289.
(2) *Journal*, tome V, p. 42.
(3) *Journal*, tome III, p. 73.

combien de difficultés. Ces difficultés, la Faustin les conçoit d'autant mieux qu'elle est plus consciencieuse, et, en sa qualité de fille des Goncourt, plus raffinée, plus artiste. « Créer un rôle, écrivent-ils, c'est-à-dire donner la vie extérieure de l'âme, donner la vie de la physionomie et des gestes, donner la vie de la voix à un personnage imprimé, à un cadavre de papier, une rude besogne ! (1) ».

C'est justement parce qu'ils aiment avant tout l'idée de la vie et de la vie moderne, qu'ils ont le plus souvent dédaigné l'antiquité. Pour l'admirer, il faut à ces civilisés, qu'elle ait été transformée par un sentiment original et nouveau. Tant que la Faustin, jouant le rôle de Phèdre, s'est bornée à incarner son personnage suivant l'idéal supposé d'Euripide, elle n'a pas ému son public, c'est-à-dire les Goncourt ; mais du jour où, prise par une passion violente et sincère, elle a adressé des déclarations brûlantes à son amant, en ayant l'air de les adresser à Hippolyte, elle a été tout à coup admirable, sublime.

Et cependant il leur est arrivé de ressentir une émotion intense procurée par un débris du passé. « La vision d'une momie désemmaillotée au musée égyptien leur a causé une impression profonde et mélancolique ». Elle était là, disent-ils, cette femme ayant vécu, il y a deux mille quatre cents ans, elle était là, étalée sur la table, frappée, soufflétée du jour, toute sa pudeur à la lumière et aux regards de tous. On causait, on riait, on fumait. Pauvre cadavre profané, si bien enterré et voilé, et qui devait si parfaitement se croire sûr du repos et du secret de l'inviolabilité éternelle, et que le hasard d'une fouille jetait là, comme une crevée de notre temps, sur une table d'amphithéâtre, sans que personne, autre que nous deux, en ressentît une profonde mélancolie (2) ». Mais là encore, ce n'est pas à vrai dire l'antiquité par elle-même qui leur procure une sensation forte, elle n'est que l'occasion de la

---

(1) *La Faustin*, p. 51.

(2) *Journal*, tome III, p. 133.

naissance d'un sentiment délicat et tout moderne, sinon tout humain.

En résumé, pour les Goncourt, la vie, dans ses formes d'élite, est essentiellement esthétique. Aussi sont-ils les premiers à admirer par-dessus tout le corps féminin, la plus belle œuvre d'art du monde, quand il est vraiment beau, ce qui est rare d'ailleurs, car ils le disent eux-mêmes : « la nature est une grande artiste inégale. Il y a des milliers, des millions de corps qu'elle semble à peine dégrossir, qu'elle jette à la vie, à demi façonnés, et qui paraissent porter la marque de la vulgarité, de la hâte, de la négligence d'une création productive et d'une fabrication banale. De la pâte humaine, on dirait qu'elle tire, comme un ouvrier écrasé de travail, des peuples de laideur, des multitudes de vivants ébauchés, manqués, des espèces d'images à la grosse de l'homme et de la femme. Puis, de temps en temps, au milieu de toute cette pacotille d'humanité, elle choisit un être au hasard, comme pour empêcher de mourir l'exemple du Beau. Elle prend un corps qu'elle polit et finit avec amour, avec orgueil. Et c'est alors un véritable et divin être d'art qui sort des mains artistes de la nature (1) ».

Cette œuvre d'art suprême qu'est parfois le corps féminin, les Goncourt la considèrent avec une idolâtrie amoureuse ; ils l'observent avec l'attention des peintres et des sculpteurs pour leur modèle, et ils le considèrent comme un objet de culte. On en trouvera de nombreux exemples dans *Manette Salomon*. Et cette séduction des formes physiques féminines, lorsqu'elles sont belles, est si forte que la femme la subit jusqu'au point de s'aimer elle-même et de jouir de sa propre beauté, jouissance qu'ils prêtent à leurs héroïnes. « Elle était nue, n'était plus qu'elle, disent-ils de Manette Salomon. Elle allait se glisser sur les peaux fauves garnissant le divan, s'étendait en se frottant sur leur rudesse un peu râpeuse, et là, couchée, elle se caressait d'un regard jusqu'à l'extrémité des pieds, et se poursuivait encore au delà dans la psyché au bout du divan qui lui renvoyait en plein

(1) *Manette Salomon*, p. 183.

la répétition de son allongement radieux. Et quand sur ses doigts, ses yeux rencontraient ses bagues, elle les ôtait d'une main avec le geste de se déganter, et les semait, sans regarder, sur le tapis (1) ».

Manette considère son corps comme une œuvre d'art admirable et surtout comme une source d'art. Elle étudie ses poses, elle s'immobilise et se divinise dans des attitudes esthétiques, où elle s'apparaît à elle-même dans la psyché, comme la statue la plus marmoréenne du monde. « Alors elle commençait à chercher les beautés, les voluptés, la grâce nue de la femme. C'était sur les zébrures des peaux un remuement presque invisible, un travail sur place et qui semblait immobile, des avancements et des retraites de muscles à peine perceptibles, d'insensibles inflexions de contours, de lents déroulements, des coulées de membres, des glissements serpentins, des mouvements qu'on eût dits arrondis par du sommeil. A la fin, comme sous un long modelage d'une volonté artiste, se levait de la forme ondulante et assouplie, une admirable statue d'un moment (2) ».

Mais le cas de *Manette Salomon* est un cas très spécial et les Goncourt n'ont certainement pas pu en juger autrement. Ce narcissisme presque pathologique ne saurait être considéré comme un trait commun à tous les êtres beaux. Il est, au contraire, naturel que les artistes admirent le corps de leurs modèles et les Goncourt, nous l'avons dit déjà, ont poussé l'admiration jusqu'à l'idolâtrie. Dans la contemplation de *Manette* par Coriolis, il y a non seulement de l'amour naissant, mais encore, je ne sais quel respect sacré pour la richesse de cette beauté. « Ses yeux, disent-ils, se perdaient sur cette coloration si riche et si fine, ces passages de tons si doux, si variés, si nuancés, que tant de peintres expriment et croient idéaliser avec un rose banal et plat ; ils embrassaient ces fugitives transparences, ces tendresses et ces tiédeurs de couleurs qui ne sont plus qu'à peine des couleurs, ces imperceptibles apparences d'un bleu,

(1) *Manette Salomon*, p. 213.
(2) *Manette Salomon*, p. 214.

d'un vert presque insensible, ombrant d'une adorable pâleur les diaphanéites laiteuses de la chair, tout ce délicieux je ne sais quoi de l'épiderme de la femme, qu'on dirait fait avec le dessous de l'aile des colombes, l'intérieur des roses blanches, la glauque transparence de l'eau baignant un corps. Lentement l'artiste étudiait ces bras ronds, aux coudes rougissants qui, levés, blanchissaient sur ces cheveux bruns, ces bras au bas desquels la lumière entrant dans l'ombre de l'aisselle, montrait des fils d'or frisant dans du jour, puis le plan ferme de la poitrine blanche et azurée de veinules, puis cette gorge plus rosée que la gorge des blondes, et où le bout du sein était de la nuance naissante de l'hortensia (1) ».

Ils ne sont pas loin de penser qu'un corps aussi beau que celui de Manette ne doit appartenir qu'à l'art et ne doit servir qu'à l'inspiration des peintres ou des sculpteurs, car, disent-ils, « la femme, quand elle est un chef-d'œuvre, est le premier des objets d'art (2). »

Ces admirateurs de la femme et du corps féminin ont compris aussi, ce qui prouve leur éclectisme, le charme du corps de l'enfant. « Jamais, disaient-ils dans leur *Journal*, un homme, si riche qu'il soit, n'achétera un bel enfant, une belle petite fille, pour avoir sous les yeux un chef-d'œuvre de nature, de l'art de Dieu. Il préférera toujours acheter un tableau, une statue, quelque chose que l'on revend et où l'on retrouve sa mise (3) ».

Coriolis n'a point de sentiment, d'abord, à l'égard de son fils ; mais à mesure que la beauté naît chez l'enfant, naît en même temps chez le père une paternité artiste sous le coup de l'admiration que son œil d'esthète éprouve pour ce corps déjà heureusement et gracieusement ciselé. « Quand son enfant était né, Coriolis n'avait pas senti dans ses entrailles cette révolution qui fait les pères et qui semble ouvrir un nouveau cœur dans le cœur de l'homme. Devant l'enfant qui n'était qu'un « petit »,

(1) *Manette Salomon*, p. 184.
(2) *Journal*, tome III, p. 240.
(3) *Journal*, tome III, p. 146.

une forme ébauchée, un morceau de chair vagissant, et à demi moulé, il n'avait point senti la paternité tressaillir et remuer en lui. Il était resté froid à cette vie qui semble continuer la vie fœtale, à ces mouvements encore embryonnaires, à ce regard à peine né des enfants dans leurs langes, à cette formation obscure et sommeillante des premiers mois qu'épie et surprend la tendresse des mères. Mais quand ce petit corps commença à se modeler, comme sous l'ébauchoir de François Flamand, quand ces petits bras, ces petites jambes rappelèrent en s'asseyant, le souvenir des lignes rondissantes que Coriolis avait vues à des enfants maures, quand cette figure prit, sous les frissons de ses petits cheveux, l'expression d'un amour de tableau italien, quand la beauté, la beauté du Midi commença à s'y lever, sourieuse et presque déjà grave, la paternité du bourgeois et de l'artiste s'éveilla en même temps chez le père (1). »

Ainsi donc, chez les Goncourt, le sentiment de la beauté commande et prime tous les autres, et parmi les sentiments esthétiques, domine celui de la beauté féminine. « Un professeur d'esthétique, écrivent-ils, disait ces jours-ci à une personne de ma connaissance qu'il ne faisait aucune différence entre les jolies femmes et les autres... Après cette profession de foi, qu'il soit le mari de sa femme, très bien, — mais professeur d'esthétique ? non (2). »

A leur avis, le sentiment de la beauté féminine distingue les véritables esthètes, et surtout le sentiment du nu féminin, si diversement et si délicieusement exposé dans *Manette Salomon*. Rodenbach écrit à ce propos : « Il ne s'agit pas seulement d'une étude du monde des peintres, ni même de la thèse que la femme nuit à l'art, détourne à son profit les sources vives de l'inspiration, les tarit contre son sein incertain comme le sable. Les Goncourt dressent, bien au-dessus du sujet, le thème du Nu, extasiement des yeux de peintres, caresse et lumière, brûlure aussi, idole de chair qui demande des cœurs saignants en ex-

(1) *Manette-Salomon*, p. 351.
(2) *Journal*, tome VI, p. 327.

votos et des colliers de larmes (1). » Le Nu, pour eux, est l'expression suprême de la beauté animée par la vie.

C'est aussi, croyons-nous, par cet amour du nu et de la vie que s'explique leur goût du modernisme et du parisianisme. Nous avons dit déjà qu'ils avaient horreur de travailler sur des données inertes, et que pour ce motif, ils avaient abandonné l'histoire, se consacrant désormais à la peinture de la vie moderne et de la vie parisienne dont ils étaient si follement épris. Le modernisme et le parisianisme, voilà leurs véritables domaines littéraires. « Là-dessus Flaubert, racontent-ils, oui Flaubert et Saint-Victor se mettent à soutenir la thèse qu'il n'y a rien à faire avec le modernisme, ce qui nous fait pousser des cris de paon et leur jeter : « La plastique est transposée, voilà tout (2). »

Leur plastique est donc transposée en moderne, comme elle est nuancée de parisianisme. Au début de cette étude, nous nous sommes efforcé de montrer l'influence que Paris et Paris dans son acception la plus étendue, avec ses monuments, ses habitants, son climat, sa fièvre, ses plaisirs, avait exercée sur la mentalité des Goncourt et par suite sur leur esthétique. Ils ont été toute leur vie des admirateurs de la capitale. En 1874, Edmond écrivait : « Si j'étais encore peintre, je ferais un trait gravé à l'eau forte de ce fond de Paris que l'on voit du haut du pont Royal. De ce trait gravé je ferais tirer une centaine d'épreuves sur papier collé, et je m'amuserais à les aquareller de toutes les colorations qui se lèvent des brumes aqueuses de la Seine, de toutes les magiques couleurs, dont notre automne, notre hiver peignent cet horizon de plâtre gris et de pierre rouillée (3). »

Paris est, à leur avis, la plus délicieuse source de l'inspiration littéraire et artistique et peut-être jusqu'à eux la moins explorée. Dans *Manette Salomon*, parlant de la vocation d'un artiste, ils s'écrient : « Qu'il étudie sur place, qu'il travaille à

(1) *Revue de Paris*, 15 mars 1896, p. 444.
(2) *Journal*, tome II, p. 86.
(3) *Journal*, tome V, p. 114.

Paris et sur Paris... Pourquoi pas? Pincio pour Pincio, quand il prendrait Montmartre? Si c'est là qu'il croit trouver son talent, le caractère caché dans toute chose qui se révèle à l'homme unique né pour le voir.. Eh bien! celui qu'on encouragera ainsi en le laissant tout à lui-même, en lui jetant la bride de son originalité sur le cou, s'il est le moins du monde doué, je puis bien l'assurer que ce qu'il fera, ce ne sera ni du beau Blondel, ni du beau Picot, ni du beau Abel de Pujol, ni du beau Hesse, ni du beau Drolling, pas du beau si noble, mais quelque chose qui aura des entrailles, du tressaillement, de l'émotion, de la couleur, de la vie! (1). »

Les pierres de Paris elles-mêmes ont un charme intense pour les Goncourt. Ce sont leurs propres impressions qu'ils attribuent à l'un des personnages de *Manette Salomon* : « Il nageait toujours, se disait: « Je vais sortir », — et restait encore, ne pouvant se lasser de boire de tout le corps et de tout l'être, ce bonheur des muets enchantements nocturnes de la Seine, et cette délicieuse fraîcheur enveloppante de l'eau, mise là pour lui au milieu de ce Paris aux pierres chaudes, étouffé et suant du soleil du jour (2) ».

Ils se plaisaient à mettre en scène les Parisiens dans leurs romans, les trouvaient spirituels, amusants. Ils aimaient « cette beauté singulière, spirituelle, l'indéfinissable beauté de la femme de Paris ». Ils suivaient « ces apparitions imprévues, ces mines chiffonnées et rayonnantes, ces petites personnes étranges, fleuries entre deux pavés, ce qui s'enfonce à Paris, comme la lumière d'une grisette et l'aube d'une courtisane, dans le noir d'un escalier à rampe de bois ». Ils essayaient « d'analyser le charme de ces deux jeunes filles maigres, ayant aux tempes le reflet des lampes de l'atelier, pâles de veilles, et comme vaguement torturées d'une nostalgie de paresse et de luxe (3) ».

Ce qui les séduit dans le modernisme et dans le parisianisme,

---

(1) *Manette Salomon*, p. 61.
(2) *Manette Salomon*, p. 373.
(3) *Manette Salomon*, p. 316.

c'est qu'ils y voient une source d'inspiration originale permettant à l'artiste d'échapper aux traditions et aux conventions ternes et bourgeoises, pour être davantage lui-même, et pour créer de la vie au lieu de remuer des momies. Toute leur doctrine esthétique, en ce qui concerne la question du modernisme est contenue dans ce passage de *Manette Salomon* que nous nous excusons de citer intégralement vu sa longueur, mais dont la connaissance nous paraît essentielle : « La sensation, l'intuition du contemporain, du spectacle qui vous coudoie, du présent dans lequel vous sentez frémir vos passions et quelque chose de vous..... tout est là pour l'artiste, depuis l'âge d'Egine, jusqu'à l'âge de l'Institut.... Ah ! je sais, il y a des articles de rêveurs, des enfileurs de phrases à sang-blanc pour vous dire qu'il faut s'abstraire de son époque, remonter au répertoire du canon ancien des sujets et de l'intérêt ! L'hiératisme alors ? Des farces enfoncées par la vapeur et 1789 ! ça rentre dans les individus métempsycosistes et transposés qui ont besoin que les choses ou les gens aient cinq cents ans sur le dos, pour leur trouver de la noblesse, de l'actualité ou du génie..... Le dix-neuvième siècle ne pas faire un peintre, mais c'est inconcevable..... Je n'y crois pas..... Un siècle qui a tant souffert, le grand siècle de l'inquiétude des sciences et de l'anxiété du vrai..... Un Prométhée raté, mais un Prométhée..... un Titan si tu veux, avec une maladie de foie.... un siècle comme cela, ardent, tourmenté, saignant, avec sa beauté de malade, ses visages de fièvre, comment veux-tu qu'il ne trouve pas une forme pour s'exprimer, qu'il ne jaillisse pas dans un art, dans un génie à trouver, et qui se trouvera..... Après ce grand grisailleur douloureux, Géricault, il y a eu un homme, tiens ! Delacroix..... C'était peut-être l'homme à cela.... un tempérament, tout nerfs, un malade, un agité, le passionné des passionnés..... Mais il n'a rien vu qu'à travers le romantisme, une bêtise, un idéalisme de pittoresque. Et pourtant, que de choses, dans ce sacré dix-neuvième siècle !.... c'est que, sacristi ! il y en a pour tous les goûts. Si c'est trop petit pour vous, les mœurs du temps, les scènes, la rue qui passe, vous avez aussi du grand, du gigantesque, de l'épique dans ce temps-ci. Vous pouvez

être un peintre d'histoire du dix-neuvième siècle..... et un fier ! toucher à des émotions humaines qui seront un jour aussi classiques, aussi consacrées que les plus vieilles ! L'empire, tenez, il y a de quoi se promener, même après Gros.... Homère, toujours Homère ? et l'Homère de l'Institut ! Mais nous avons eu depuis Achille, un monsieur qui faisait des épopées à la journée, un certain Napoléon qui ramassait tous les jours de la gloire à peindre..... L'incendie de Moscou, voyons, ça peut bien tenir à côté de l'embrasement de Troie..... et la retraite des Dix-Mille a peut-être un peu pâli depuis la retraite de Russie..... Voilà des cadres ! Voilà des pages ! Il y a tous les soleils là-dedans, et de l'homérique tant qu'on en veut ! Des grands tableaux, des tableaux d'histoire, mais le moderne en a donné des programmes aussi magnifiques que les plus beaux du monde... Depuis 1789, il en pleut des scènes dans les révolutions de France, qui sont grandes... comme nous ! La terreur, ce sont nos Atrides... (1) ».

Les Goncourt aiment passionnément leur siècle ; ils sentent leur mentalité en harmonie avec la science, ils éprouvent toutes les sensations les plus délicates et les plus violentes qu'il peut procurer, ils en comprennent le charme malsain et grisant, ils sont envahis par son souffle de fièvre, ils en vivent. Mais ils sont, en outre, persuadés que l'artiste et le littérateur ne peuvent travailler sur d'autres données que celles qu'il leur fournit, parce qu'ils ne peuvent parler avec vérité que de ce qu'ils sentent et de ce qu'ils voient. « Votre article console de l'hypocrisie littéraire actuelle, écrivait Jules à Zola, en 1865. Il affirme les droits que nous avons voulu donner au roman, les droits à la vérité moderne, au poignant des choses qui nous touchent, nous font vibrer les nerfs et saigner le cœur (2) ».

Il ne faudrait pas en conclure qu'ils ont le même sens du modernisme que Zola, car, ainsi que l'écrit M. Lemaître, « ce qui distingue MM. de Goncourt des autres romanciers de la même famille, c'est qu'ils sont les plus impressionnables et les

(1) *Manette Salomon*, pp. 323. 324.
(2) *Lettres de J. de Goncourt*, p. 220.

plus tourmentés. Ils n'ont jamais cette impassibilité qu'avait Flaubert, et qu'affecte M. Zola. Cette vie contemporaine, qu'ils racontent, on sent qu'ils y tiennent par les entrailles, ils frissonnent eux-mêmes de cette fièvre qu'ils décrivent. On voit qu'ils aiment leur temps pour ce qu'il a d'intelligent, de charmant, de brillant, de fou, de malade. Ils l'aiment en psychologues et en peintres (1) ». Et il ajoute plus loin : « MM. de Goncourt sont donc des « modernistes », sans plus, qui adorent la vie d'aujourd'hui, et qui l'expriment sans nulle simplicité (2) ». Par suite de leur partialité, de leur impressionnabilité, surtout, ils sont enthousiastes de certains côtés de la vie moderne et dégoûtés de certains autres. Rien de ce qui est parisien et moderne ne peut les laisser froids, mais les enchante ou les irrite.

Ils ont une haine particulière pour l'envahissement de leur temps et de leur ville par la bourgeoisie et par le progrès scientifique, qui tend à tout démolir pour soi-disant tout reconstruire. Chez eux existe une singulière antinomie, puisque modernistes ardents, pervertis par un excès de civilisation, amoureux du XIXe siècle fiévreux, tourmenté, précieux, ils détestent le progrès et l'envahissement de la science, qui sont la cause de cette fièvre et de cette civilisation. C'est qu'ils sentent que tout le joli, tout le pittoresque du XIXe siècle se trouve menacé d'une ruine fatale ; ils haïssent, comme inesthétique au suprême degré, le progrès bourgeois et la science des savants. « Il est bête de venir ainsi dans un temps en construction, écrivent-ils ; l'âme y a des malaises comme un homme qui essuierait des plâtres (3) ». Ils ressentent, en effet, les symptômes douloureux d'une ère nouvelle, celle de la fin prochaine de l'élégance et du pittoresque, celle de la vulgarisation générale au détriment de l'individualisme, et par conséquent, à leur avis, au détriment de l'art.

Ils déplorent les transformations de Paris qui, chaque année,

---

(1) J. Lemaitre, *Revue Bleue*, 30 sept. 1882, p. 419.
(2) *Idem*, p. 420.
(3) *Idées et Sensations*, p. 67.

lui enlèvent une partie de son charme et le rendent plus semblable à une ville industrielle et populaire. « Je me promène sur les boulevards extérieurs élargis par la suppression du chemin de ronde, écrit l'un d'eux dans leur *Journal*. L'aspect en est tout changé ! Les guinguettes s'en vont. Les maisons publiques n'ont plus leur caractère de gros numéros ; avec leurs carreaux dépolis et éclairés, elles ont l'air de bars de New-York. Des blouses s'agitent parmi la dorure de l'immense café du Delta ; mettant les soûleries de la guenille sous le dôme d'une galerie d'Apollon. J'entre au bal de l'Ermitage. Plus une jolie fille. Tout est pris maintenant par l'argent, qui cueille tout en fleur et fait de toute fillette jolie du peuple, une lorette. Là, assis sur un banc, entre Lariboisière et l'Abattoir, ces deux souffroirs de l'homme et de la bête, je reste rêvant à respirer un air chaud de viande, à écouter de sourds beuglements, venant jusqu'à moi, comme de lointains égorgements. Et pendant ce, j'entends, dans mon dos, trois petites filles blaguer la façon dont les sœurs leur font faire le signe de la croix. Oui, c'est bien le nouveau Paris (1) ».

Et ce nouveau Paris leur donne une impression de mélancolie pénible. Ils déplorent cette vulgarisation de l'élégance, qui répand partout du luxe à bon marché, de l'élégance de pacotille, symbole de la vie qui tend à n'être plus qu'une suite de jouissances de pacotille. « Mon Paris, dit l'un d'eux, le Paris où je suis né, le Paris des mœurs de 1830, à 1848, s'en va. Il s'en va par le matériel, il s'en va par le moral. La vie sociale y fait une grande évolution qui commence. Je vois des femmes, des enfants, des ménages, des familles dans ce café ! L'intérieur va mourir. La vie menace de devenir publique. Le cercle pour le haut, le café pour le bas, voilà où aboutiront la société et le peuple... De là une impression de passer là-dedans, comme un voyageur. Je suis étranger à ce qui vient, à ce qui est, comme ces boulevards nouveaux, sans tournant, sans aventures de perspectives, implacables de ligne droite, qui ne sentent plus le

(1) *Journal*, tome II, p. 117.

monde de Balzac, qui font penser à quelque Babylone américaine de l'avenir (1) ».

Le progrès arrive à produire une véritable inversion des sens et du sens même de la vie chez l'homme. Il le maintient dans une surexcitation nerveuse telle qu'il n'a pas le temps de jouir de l'existence, ni la patience de mourir naturellement. « Oui je vais te dire mon idée, dit à ce propos un personnage de *Sœur Philomène*. Je veux prouver que la mort naturelle, cette mort qui était la mort de l'homme dans les temps primitifs..., et qui est sa fin propre, au bout de tout..., la mort naturelle n'existe plus. Dans notre vie moderne, tout le monde meurt par accident. La vie ne s'use plus, elle se casse, c'est un suicide plus ou moins lent (2) ».

Ce qu'ils détestent dans les temps nouveaux, presque à l'égal du progrès scientifique et de la vulgarisation de l'élégance, c'est l'avènement de la bourgeoisie riche et parvenue, avènement tyrannique entre tous. Le type de la bourgeoise parvenue s'incarne pour eux dans la Païva, étalant avec cynisme son vice et sa richesse. « L'autre jour, écrivent-ils, la Païva s'est toute crachée. J'admirais les diamants de ses boucles d'oreille : « Oui, j'en ai là pour cent francs de rente par jour ! (3) ». L'instinct aristocratique des Goncourt se révolte contre la toute puissance de ces gens récemment enrichis, n'ayant pas encore eu le temps d'apprendre l'usage de la richesse, à défaut d'autres manières plus difficiles et plus longues à acquérir. Ils ont, en face de la montée de cette nouvelle société, un sentiment de défiance et de défense bien naturel ; ils font corps avec la vieille société à laquelle des traditions de famille les rattachent, et dont ils aiment du moins les manifestations extérieures et la distinction des sentiments, bien qu'ils en réprouvent la stérile immobilité.

Il leur arrive même parfois, écœurés qu'ils sont de l'invasion des parvenus et de la reconstruction de Paris sous une inspira-

---

(1) *Journal*, tome Ier, p. 346.
(2) *Sœur Philomène*, p. 280. Ed. Flemerre.
(3) *Journal*, tome III, p. 201.

tion d'outre-mer, d'aspirer à vivre à une autre époque, dans cet exquis XVIIIme siècle ou d'aller, comme Madame Gervaisais, se reposer dans une ville qui ne soit pas une cité née d'hier, mais une cité ancienne, une cité d'histoire. « Au sortir de Paris, écrivent-ils, du moellon moderne, de la pierre neuve, de la cité sans art, la parisienne (Madame Gervaisais) goûtait un plaisir d'artiste à errer par cette cité d'histoire pavée, bâtie, reconstruite, avec les chefs-d'œuvre et les fragments précieux des siècles (1) ».

Ainsi, les Goncourt ont eu le goût du vivant, et le sens du « rendu » de la vie. Au résumé, rien de ce qui est mort ne les intéresse sérieusement, raison pour laquelle ils ont choisi la carrière de romanciers plutôt que celle d'historiens, appliquant leur instinct de chercheurs du vrai à l'étude du moderne, au lieu de le consacrer à celle du passé ! Ils vibraient à l'unisson de l'âme du siècle, chérissant à la fois leur époque, la vie de cette époque et leur capitale, et c'est précisément parce qu'ils les aimaient, qu'ils ont cru de leur devoir de s'élever contre l'envahissement des bourgeois et des hommes de science, destinés les uns et les autres à détruire, au nom du progrès, le charme parisien et le charme moderne.

. . . . . .

b) *L'influence du milieu sur l'individu*

Nous verrons dans un chapitre suivant que l'observation des objets inanimés est un des éléments constitutifs de l'esthétique des Goncourt. Nous voudrions montrer dans ce paragraphe, que cette importance accordée aux choses matérielles ne résulte pas seulement chez eux d'une tendance instinctive, mais aussi d'une conception réfléchie sur les rapports de l'individu et du milieu dans lequel il vit. L'esthétique des Goncourt se rapprocherait donc par là de l'esthétique de Taine, dont elle diffère sur tant d'autres points. Entre l'individu (ici l'artiste) et le milieu ambiant, dans lequel il se trouve plongé, se produit un échange

(1) *Madame Gervaisais*, p. 36.

d'actions et de réactions par lesquelles l'un et l'autre se modifient et se complètent. La personnalité ne se borne pas à la personne ; elle se prolonge dans les choses voisines, comme l'arbre tient à la terre par ses racines, et sa vie esthétique consiste dans un abandon complaisant et amoureux aux émotions agréables engendrées par leur contact.

Les Goncourt pensent donc qu'il faut avant tout situer les personnages dans leur cadre, et qu'on ne peut bien se rendre compte de leur mentalité, que si l'on connaît le milieu où ils s'agitent. C'est là une manière de penser toute moderne, car jusqu'au XIXme siècle, les événements de l'âme avaient seuls la considération de la littérature et le cadre était esquissé avec le minimum de traits possible, et le plus souvent par des traits purement conventionnels.

Les Goncourt ont rompu avec cette tradition ; ils placent la description des objets à la même hauteur que la peinture des sentiments ; ils font plus, ils les réunissent intimement. « La description matérielle des choses et des lieux, disent-ils, n'est point dans le roman, tel que nous le comprenons, la description pour la description. Elle est le moyen de transporter le lecteur dans un certain milieu favorable à l'émotion morale qui doit jaillir de ces choses et de ces lieux (1) ». Pour les Goncourt, la peinture des milieux matériels est un procédé d'évocation. Ils disent, en parlant de Madame Gervaisais : « La présence des endroits lui donnait la vision des récits (2) ». De même, en rendant présent à l'esprit du lecteur, le décor où vivent les personnages, ils l'aident singulièrement à comprendre les sentiments et la mentalité de leurs héros.

D'ailleurs, les Goncourt étaient doués de sens d'une acuité remarquable. Ils voyaient plus et mieux que le commun des mortels ; ils aimaient regarder, contempler longuement l'aspect, la forme, la couleur des objets les plus menus. S'ils se plaisaient à bibeloter, à remuer des étoffes précieuses, à passer un doigt sur

(1) *Journal*, tome II, p. 281.
(2) *Madame Gervaisais*, p. 138.

l'ivoire poli d'une figurine et à laisser errer leurs yeux sur la fraîcheur lactée d'un biscuit de Sèvres; c'était là une manifestation nouvelle de leur esprit d'observation, infiniment artistique et raffiné, digne d'un homme de la Renaissance ou d'un dilettante du XVIIIme, si ce n'était encore un trait caractéristique du modernisme qui tend à créer autour de la vie de chaque être une atmosphère de musée.

Comme le dit M. Bourget, « ils ont vécu dans un musée sans cesse agrandi, et ils en ont vécu. De cette familiarité ininterrompue avec des choses rares et suggestives, ils ont tiré une façon spéciale de voir qui s'est insinuée de proche en proche, jusqu'au plus intime de leur talent; et pour bien comprendre ce talent, c'est cette subtile influence qu'il est nécessaire de démêler d'abord et d'expliquer (1) ».

Les Goncourt entretiennent, et c'est là un fait important à noter, des rapports constants avec les objets matériels, dont ils tirent des sensations. Les objets ont pour eux une âme; ils vivent, et ils leur sont sympathiques ou antipathiques, comme des êtres, jamais indifférents; sur ce point les Goncourt sont semblables à Charles Demailly, et par conséquent on pourrait leur appliquer ce passage déjà cité: « Un mobilier lui était ami ou ennemi.... etc..... (2) ».

Les objets entrent dans leur vie, comme des personnes. Ils y prennent la place que l'amour, l'amitié, les affaires publiques y ont laissée vacante, et cette communion avec ce monde de bibelots, qui leur tenaient lieu de famille, les a tournés vers une sorte de panthéisme, dont le passage suivant de *Manette Salomon* peut nous donner une idée, bien qu'il y soit seulement question des impressions de la nature sur le solitaire qui l'habite: « Une griserie d'un panthéisme inconscient, lui était venue de ces études errantes qu'il faisait hors de son atelier, sans peindre, sans dessiner, plongé dans l'infini des ciels et des horizons, enfoncé du matin au soir dans l'herbe et dans le jour, s'éblouis-

(1) Bourget. *Ess. de Psych. cont.*, tome II, p. 143.
(2) *Charles Demailly*, p. 73.

sant de la lumière, buvant des yeux l'aurore, le coucher de soleil, le crépuscule, aspirant les chaudes odeurs du blé mûr, l'âcre volupté des senteurs de forêt, les grands souffles qui ébranlent la tête, le vent, la tempête, l'orage. — Cette absorbtion, cette communion, cet embrassement des visions, des couleurs, des fantasmagories de la campagne, avaient à la longue développé dans Crescent, l'espèce d'illumination d'un voyant de la nature, la religiosité inspirée d'un prêtre de la terre en sabots. Le ruminement des songeries d'un berger, l'exaltation des perceptions d'un artiste, la ténacité paysanne de la méditation, le travail surexcitant de l'isolement, l'immense enivrement sacré de la création, tout cela, mêlé en lui, lui donnait un peu de l'extatisme des anciens solitaires. Comme chez quelques grands paysagistes, à existence sauvage, à idées congestionnées, on eût dit que la sève des choses lui était montée au cerveau (1) ».

Ce panthéisme engendré par la solitude, et prêté au paysagiste Crescent, les Goncourt l'ont ressenti dans la solitude morale où ils se confinaient pour mieux travailler, pour être plus susceptibles d'objectivation impartiale, et moins prévenus en faveur de telle ou telle classe d'hommes. Mais à la différence de Crescent, ils n'ont pas été panthéistes seulement à la campagne ; ils l'ont été surtout chez eux, dans l'agréable société d'objets d'art que réunissait leur maison. Ils ont saisi toute l'infime et délicate vie des arbres et aussi des bibelots, des oiseaux et des fontaines, et selon leur état d'âme momentané, les arbres et les bibelots, les oiseaux et les fontaines variaient d'aspect, prenaient un air joyeux ou triste.

Cette impression, ils l'ont traduite avec une poésie délicieuse dans *Germinie Lacerteux*. On y lit : « Des vols d'hirondelles, joyeux, circulaires et fous, tournaient et se nouaient sur sa tête. Les oiseaux s'appelaient. Le ciel répondait aux cages. Elle entendait tout chanter autour d'elle, et elle regardait d'un œil heureux les femmes en camisole aux fenêtres, les hommes en manches de chemise dans les jardinets, les mères sur le pas des

(1) *Manette Salomon*, p. 279.

portes, avec de la marmaille entre les jambes (1) ». Voici maintenant un exemple de l'aspect des lieux en harmonie avec la mentalité de ceux qui les fréquentent : « Les anciens endroits de fête et de plaisir, comme Saint-Cloud, ont la tristesse des hommes qui se sont beaucoup amusés (2) ».

Pour les Goncourt donc, les êtres et les choses ont une vie intimement liée, réagissant les uns sur les autres, se compénétrant à tout moment. Chaque pensée de l'homme lui a été suggérée par la vibration d'un objet, et l'objet ne vibre que par l'inspiration de l'homme. « Dans la pierre ancienne d'une vieille maison, disent-ils, se fait, chez vous, un petit sentiment de jouissance très difficile à définir, mais parent du sentiment qu'on éprouve, en voyageant, dans un pays qui a un passé (3) ». Comment expliquer l'attrait qu'ont pour nous certains paysages, pas plus beaux que d'autres, certains recoins de maison, certains objets, si ce n'est par une affection spéciale et inconsciente, que nous leur avons vouée, comme à des êtres vivants : « Dans les maisons, il y a des recoins affectionnés par les enfants, où ils vont instinctivement, d'eux-mêmes, où ils se tiennent de préférence, sans qu'on sache pourquoi (4) ».

Les objets ont, suivant les Goncourt, par leur seule présence, une influence indéniable sur la pensée de l'homme. Ils évoquent des idées, des visions, ils créent autour de lui, une atmosphère d'abord agréable ou désagréable, puis peu à peu, sans qu'il s'en doute, une atmosphère doucement fascinatrice, modifiant avec la sûreté de main de la fatalité, jusqu'à l'essence de l'être. La révolution morale, qui s'opère chez Madame Gervaisais, a son point de départ dans le séjour de l'héroïne parmi les mystères attirants et chatoyants des églises romaines. « Elle se mit à aller au Gésu, racontent-ils. Elle n'y priait pas. A ses lèvres, ne montait pas encore une formule de foi, un acte d'invocation, une

(1) *Germinie Lacerteux*, p. 77.
(2) *Idées et Sensations*, p. 109.
(3) *Journal*, tome IX, p. 251.
(4) *Chérie*, p. 44.

récitation pieuse, mais elle y restait agréablement dans une vague paresse de contemplation priante. Sa pensée molle s'abandonnait à l'amoureux de cet art jésuite, épandu et fondu, comme la caresse d'une main sensuelle, dans le travail magnifique du décor, et l'adoration de la richesse des choses (1) ».

La contemplation longue et absorbante de ces nuances chaudes, riches et variées, où l'or se fond avec l'ivoire et le marbre en un coloris chatoyant, amène peu à peu Madame Gervaisais à la religion pour laquelle tant et de si belles œuvres d'art ont été exécutées : « Des monuments l'attiraient par ce charme intime et familier, l'espèce d'amitié, comme avec des personnes, que Rome est seule à vous donner pour des lieux et des choses (2) ». L'influence que les choses et les objets inanimés exercent sur nous est une influence de charme, charme attirant ou repoussant d'ailleurs, d'essence presque surnaturelle, que les pierres peuvent dégager, comme les vers luisants dégagent de la phosphorescence, et que des êtres sensibles et artistes peuvent seuls percevoir. Les Goncourt, et à leur image, tous les personnages de leurs romans sont dans ce cas. Nous avons vu que l'atmosphère d'art et de poésie qui règne à Rome avait lentement conduit Madame Gervaisais du scepticisme le plus éclairé, le plus raisonnable, et le moins passionné, aux ardeurs les plus insensées du mysticisme extatique. De même, dans *Sœur Philomène*, une des raisons qui décident la jeune fille à entrer au couvent, c'est l'espèce de plaisir délicatement matériel qu'elle éprouve à prier dans une église, à y vivre, à y rêver : « L'église maintenant, était, pour Philomène, un lieu sain et doux, intime et tendre, comme une chambre où l'on serait né et où l'on aurait aimé sa mère. Elle attendait le dimanche pour y aller, pour y vivre tout un jour, de la messe au catéchisme de persévérance, et de vêpres à complies (3) ».

Une conséquence naturelle de ces dispositions fut l'impor-

(1) *Madame Gervaisais*, p. 200.
(2) *Idem.*
(3) *Sœur Philomène*, p. 43.

tance croissante du mobilier dans le roman. Avec les Goncourt, commence la description du mobilier, mobilier intime dans ses plus grands détails, mobilier d'art, d'intérieur, de musée d'église. Avant eux, Balzac avait bien entrepris, au début de chacun de ses romans, de nous situer, dans une narration copieuse, le cadre où plus tard se jouera l'intrigue ; mais il le faisait une fois pour toutes et n'y revenait plus, un peu à la manière de la description d'un décor dans le scénario d'une pièce de théâtre. En cela, il manquait de goût, nous fatiguait par un récit trop compact et qui paraissait oiseux à nous qui ne connaissions pas encore les personnages et qui ne pouvions comprendre par là même le rôle que tous ces objets jouaient dans leur vie. Les Goncourt, au contraire, s'interrompent dans l'analyse d'une crise passionnelle, pour nous peindre très brièvement, d'une touche légère, d'une phrase courte, mais colorée, parfois même d'un seul mot, mais d'un mot juste, un détail matériel de mobilier, une table, un verre, une fenêtre, et si l'on regarde de plus près, on s'aperçoit que ce n'est ni une interruption, ni une diversion, mais un procédé adroit pour compléter la silhouette d'un personnage. Le romancier s'occupe essentiellement de raconter les mœurs et la vie des hommes ; or, par le fait même que ces hommes ne sont pas de purs esprits vivant dans le monde des idées abstraites, et des sentiments absolus, mais des êtres pour qui la matière est la source de toutes les sensations, si l'on veut reproduire exactement le processus de leur vie intérieure, il ne faut jamais les séparer de ce milieu dont l'action s'exerce et se renouvelle à chaque seconde de leur existence. Les Goncourt ont eu le rare bonheur de le comprendre. Ils ont été guidés d'ailleurs dans cette voie par un sens exquis du moderne, qui leur a fait deviner la place de plus en plus prépondérante que l'objet d'art devait prendre dans la vie du civilisé du XIXme siècle, bibeloteur d'instinct, éprouvant un plaisir délicatement sensuel à remuer des objets précieux, à poser son regard sur de menues choses d'un coloris heureux.

Une autre conséquence, non moins curieuse, de ce culte du meuble auquel vient se joindre le culte du réel, c'est le goût de

l'authenticité dans les objets ou les meubles des époques antérieures. L'authentique, par le fait seul qu'il a existé, garde en lui-même quelque chose du siècle où il a vécu. Il apporte au milieu d'un siècle nouveau, non seulement un souvenir du passé, mais la vision évocatrice de ce passé redevenu présent. Une imitation n'aurait pas, aux yeux des Goncourt, la même faculté, car il y a entre un meuble authentique et un meuble faux, toute la différence qui existe entre une personne et son portrait.

Cette importance accordée à l'objet d'art authentique est basée tout entière sur la croyance à la vie des objets d'art. Ceux-ci, pour les Goncourt, ont une personnalité réelle fondée sur leur authenticité et une personnalité symbolique qui leur est communiquée par l'imagination de l'homme. Telle est l'impression qui se dégage de cette page de *Manette Salomon* : « Les tableaux semblaient défaillir. Ils étaient pris de ce sommeil du crépuscule qui paraît faire descendre dans les ciels peints le ciel du dehors, et retirer lentement des couleurs, le soleil qui s'en va de la journée. La mélancolique métamorphose se faisait, changeant sur les toiles l'azur matinal des paysages en pâleurs émeraudées du soir ; la nuit, s'abaissait visiblement dans les cadres. Bientôt les tableaux, vus sur le côté, firent des taches brouillées, mêlées d'un cachemire ou d'un tapis de Smyrne. La tournure d'un rêve vint aux silhouettes des compositions, qui prirent dans la masse de leurs ombres un caractère confus, étrange, presque fantastique. Les petites colonnes encastrées dans le mur, les consoles et les portoirs de statuettes, arrêtaient encore un peu de jour qui se rétrécissait en une filée toujours plus mince sur leurs nervures. Au-dessus de la copie de Saint-Marc, du noir était entré dans la gueule ouverte du lion, qui paraissait bailler à la nuit (1) ».

Animées par l'imagination de l'homme, les choses inertes prennent pour une heure, une vie de rêve hoffmannesque, vibrant à l'unisson des pulsations de l'évocateur ; et, à leur tour, ces objets réagissent sur l'imagination de l'homme à qui elles

(1) *Manette Salomon*, p. 135.

communiquent des visions originales. Tel est, avons-nous dit, le cas de Madame Gervaisais, qui subit l'influence de tout ce qu'elle voit et entend à Rome, au point de s'enfoncer peu à peu dans un mysticisme sensuel qui fait d'elle un être vibrant en harmonie avec les objets environnants, fondu dans un brûlant panthéisme catholique. Cette conversion s'effectue non par la raison, mais par une séduction exercée sur ses sens. Madame Gervaisais est attirée vers la foi, non pas parce que son esprit inquiet y trouve la satisfaction de ses curiosités, mais parce qu'elle goûte dans l'apaisement de la piété envahissante, un calme délicieux où se détendent ses nerfs.

C'est dans ce sens qu'agissent ses premiers convertisseurs, la comtesse Lomanossov et le prédicateur du Gésu, aidés d'ailleurs d'une manière souveraine par ce charme romain, mélange de paganisme et de foi brûlante, de sensualité et de mysticisme, et qui émane des tableaux, des statues, des églises, de la musique, des sermons. « La dévotion, écrivent-ils, y était peinte avec ses délices, et ses intimes sources de courage, donnant à la vie une amabilité délicieuse, la facilité de toutes les actions, la bénédiction et la couronne de toutes les affections de famille, de ménage, d'amitié, un allégement heureux, allègre du travail, du métier, des peines, des inquiétudes, des amertumes de chacun ; suave attouchement d'une loi sans sévérité, sans exigence de détachement et de renoncement qui, laissant l'homme au monde, lui donnait, pour passer à travers les choses du siècle, l'onction bénie d'une sorte d'huile sainte (1) ».

Les Goncourt, disciples sur ce point de Condillac, ne sont pas loin de penser que toutes nos idées nous viennent des sens. De là, l'importance de l'observation extérieure, pour connaître la mentalité des personnages. Ils vont plus loin, car ils paraissent nier le bonheur et la douleur d'origine purement morale, ramenant à des sensations plus ou moins raffinées des états qui paraissaient presque immatériels. Ainsi, par exemple, le mysticisme de Madame Gervaisais n'est dû qu'à un désordre

(1) *Madame Gervaisais*, p. 198.

nerveux. « Dès lors, affranchie du long tourment de sa frayeur, elle commença à jouir, tremblante, émue, ébranlée par tout l'être, de l'intimité chaste et délicate de son jeune *Maître*, avec des tressaillements dans la prière, un attendrissement de délices, ces touchements et ces douceurs spirituelles, cette inénarrable jouissance des grâces sensibles après lesquelles ses tendresses avaient si amèrement soupiré sans pouvoir y atteindre. Maintenant, elle se trouvait dans la confiance et l'abandon de la femme qui se livre toute à Jésus et se cloue à lui (1) ». Et plus loin on lit : « Elle s'élevait à ces colloques de silence, où les yeux répondent aux yeux, le cœur au cœur, et où nul n'entend ce qui se dit, que les amants sacrés qui se le disent dans un souffle ! (2) ».

Dans ce roman, les Goncourt ont été les premiers à mettre en scène un des états d'âme qui devait être le plus recherché des auteurs actuels, le mysticisme sensuel, celui dont Huysmans, d'Annunzio, et récemment l'écrivain de la « Cité des Lampes », devaient faire la matière de leurs œuvres. Quel cas psychologique est plus susceptible de séduire un lettré, artiste et nerveux, aux sens aiguisés par une civilisation et une culture intenses, assoiffés de jouissances rares et subtiles ? Or les Goncourt furent, avant d'Annunzio, les premiers exemplaires de ce type. Eux aussi, étaient las de la vie vulgaire, des sensations banales, dévorés de désirs impossibles. Dans le mysticisme sensuel, ce qui les intéressait, c'est que les sensations les plus ardentes, les plus terriblement charnelles en réalité, se voilaient sous l'apparence d'affections pures et immatérielles, et que les émotions les plus sauvagement amoureuses se dissimulaient et s'enveloppaient dans une atmosphère d'ardeur sacrée qui leur donnait, avec une étrange perversion, un charme rare et attachant.

Pour les Goncourt, les aspirations religieuses sont encore une manifestation de la puissance d'aimer, et cette manifesta-

(1) *Madame Gervaisais*, p. 312.
(2) *Idem*, p. 315.

tion se produit à deux époques de la vie et chez deux catégories d'êtres différents : dans la jeunesse, chez des êtres qui ne savent pas encore les plaisirs d'aimer, et plus tard chez des êtres délicats, que l'amour a brutalisés, et qui cherchent dans une voie nouvelle une passion plus ardente et moins bestiale. La première manifestation, Edmond l'a étudiée avec un tact exquis dans cette page de *Chérie :* « On ne l'a pas, en effet, assez remarqué, dit-il : la première communion est le premier amour de la femme, amour qui s'éveille au milieu de la prise de son imagination par des idées d'adoration ; amour qui germe dans l'attendrissement ému de son petit être, se répandant au dehors en effusions mouillées de larmes, en prières dites avec abondance, en oraisons jaculatoires ; amour qui se pénètre de ce sentiment tout nouveau inconnu à l'enfance : la mélancolie, peut-être née de la succession des émotions douces et redoutables, se dégageant des mystères et des cérémonies de l'Eglise ; — amour enfin qui couve dans la rêverie brûlante et l'embrasement moral, allumés chez la communiante par l'adorable Jésus fabriqué par la mysticité catholique. La première communion, c'est le don du premier sentiment d'amour humain, éclos en la petite fille, sous le moite calorique de la dévotion, et qu'elle offre inconsciemment à un amant céleste (1) ».

Madame Gervaisais est, par contre, le type de la femme que l'amour humain et charnel n'a pas satisfaite, parce qu'elle était trop délicate, trop dévorée d'aspirations élevées, trop cérébrale en un mot. Ce n'est que dans la foi la plus brûlante et la plus sensuelle en réalité, mais la plus immatérielle et la plus désintéressée en apparence, qu'elle trouve le bonheur et l'assouvissement de ses facultés amoureuses ; mais, jamais, elle ne se doute elle-même qu'elle a été attirée surtout par ses sens vers la religion, et que son corps, bien avant son esprit, a subi la conversion, et c'est précisément par cette tendance, qu'elle est une disciple des Goncourt, qui partout et toujours voient le côté

(1) *Chérie*, p. 113.

sensuel des choses, et ne peuvent pas séparer, même pour un instant, l'idée de l'image.

C'est que les Goncourt sont, par essence, des natures plastiques. Les impressions se produisent le plus souvent chez eux sous la forme d'un tableau, et de ce tableau naît un symbole. Trait essentiel à noter, car il les différencie singulièrement des philosophes qui pensent par abstractions, sans le secours de l'image et de l'évocation matérielle : Veulent-ils donner une idée de la piété ardente et du calme régnant dans un hôpital tenu par des sœurs, ils esquissent les deux silhouettes suivantes, passant le soir entre les lits ensommeillés : « Les deux femmes en blanc passent lentement et doucement. Elles vont d'un pas si léger que leur pied ne fait pas même sur le carreau, le bruit d'un glissement. Elles avancent, avec la chandelle devant elles, ainsi que des ombres dans un rayon. Celle qui se tient du côté des lits, marche les mains croisées devant elle. Elle est jeune, sa figure a une douceur calme, un de ces sourires de paix que le rêve met en silence sur un visage qui dort (1) » : C'est précisément par ce côté plastique, qu'ils sont portés à admirer les pompes et les cérémonies de la religion catholique (2), et que tout en n'étant pas eux-mêmes croyants, ils se laissent bercer par les douceurs d'une foi vague et reposante, dégagée par l'atmosphère parfumée de fleurs et saturée de musique qui règne dans les églises en général, et dans les églises romaines en particulier.

Bien que doués, en effet, d'une remarquable puissance visuelle, qui aurait pu atrophier celle des autres sens, les Goncourt subissent à un point étrange le charme de la musique religieuse, presque la seule qu'ils goûtent et qu'ils comprennent d'ailleurs, et à laquelle ils prêtent une force de conversion singulière : « Charmée nerveusement, avec de petits tressaillements derrière la tête, écrivent-ils, Madame Gervaisais demeurait languissamment navrée sous le bruit de cette basse balançant la gamme des mélancolies, répandant ces notes qui semblaient le large

(1) *Sœur Philomène*, p. 4.
(2) *Idées et Sensations*, p. 158.

murmure d'une immense désolation, suspendues et trémolantes des minutes entières sur des syllabes de douleur dont les ondes sonores restaient en l'air, sans vouloir mourir (1) ». Et plus loin : « Ce chant, cette voix qui avait fini par l'ineffable note mourante et crucifiée, le *Lamma Sabachtani* du Golgotha, laissaient à Madame Gervaisais, un long écho qu'elle emportait, une vibration dont le tressaillement continuait aux endroits sensibles de son être, montant jusqu'à ses lèvres, qui, d'elles-mêmes, tout bas, en répétaient le soupir suprême. Et en même temps, avec cette mémoire intérieure, elle sentait s'élever et remonter peu à peu en elle, tout le douloureux de sa vie, toutes ses larmes en dedans. Avec l'amère félicité du souvenir, elle se rappelait toutes ses impressions tristes de jeune fille, d'épouse, de mère, toutes les secrètes et inconnues douleurs opprimées d'une existence de femme. Il lui semblait que son passé se rapprochait dans l'enchantement mélancolique d'une harmonie éloignée sur la corde d'un violon qui eût pleuré. C'était comme un rappel de ses anciennes émotions, où il lui revenait à fleur de cœur, ce qu'elle avait senti, étouffé, souffert. Rien de religieux d'ailleurs et qui s'approchât de la foi, ne se mêlait chez Madame Gervaisais à cette sensation délicate et profonde, mais de sentimentalité toute féminine, mise en elle par cette musique (2) ».

C'est que la musique, pour les Goncourt, n'est pas autre chose, que « la messe de l'amour », la vibration qui émeut le plus les nerfs de la femme et la met le mieux dans un état délicieux d'attente. La musique excite le désir dans le corps et dans l'âme de la femme, en la plongeant dans un exquis malaise que doit assouvir une idole profane ou sacrée. L'amour ne suit pas nécessairement la rêverie musicale. Souvent celle-ci peut, et Stendhal a développé cette thèse, remplacer l'amour, en étant à elle-même son propre assouvissement. Les Goncourt ne pensent pas ainsi. Pour eux, la musique est une préparation à l'amour

(1) *Madame Gervaisais*, p. 103.
(2) *Idem.*, p. 105.

sacré ou profane, comme c'est un moyen d'évoquer des souvenirs, rien de plus : ce qui se comprend, lorsqu'on sait qu'ils n'étaient pas musiciens et qu'ils n'avaient qu'à un degré très faible le sens de la musique.

C'est là une des rares formes d'art dont ils n'ont pas eu une perception complète, sans qu'ils se soient interdits de faire sur elle des observations. Leur sens artistique les a empêchés de se tromper, en leur suggérant des réflexions poétiques, comme sur tous les autres sujets. Et, en effet, une des bases de leur esthétique, et peut-être la plus originale et la plus charmante, n'est-elle pas l'observation de toutes les choses, les plus petites comme les plus grandes, les plus animées comme les plus inanimées en apparence (car rien n'est inanimé dans la nature), qui composent l'atmosphère physique et morale où se meut la vie de l'homme, et d'où l'homme tire ses sensations d'abord, ses pensées ensuite, son génie même enfin.

CHAPITRE XVIII

Leur observation psychologique

Les Goncourt n'ont pas eu seulement le goût de l'observation du monde matériel ; psychologues habiles, ils se sont également intéressés aux événements de l'âme. Sur eux-mêmes, ils ont pratiqué l'analyse la plus minutieuse ; sur autrui, ils ont essayé de diriger leur observation la plus pénétrante. En un mot, ils ont été au moins aussi attirés vers l'étude des crises morales, que vers celle des décors et des milieux, et l'on doit regarder comme à peine exagéré dans son exclusivisme, l'aveu suivant que nous fait Edmond : « En littérature, il n'y a plus que les choses et les drames de l'âme qui m'intéressent ; les faits divers

les plus curieux de l'existence des gens me semblent du domaine des romans de cabinets de lecture (1) ».

Ce goût naturel pour la psychologie se traduit par une aptitude à l'analyse d'eux-mêmes et des êtres d'alentour et par le plaisir certain qu'ils en éprouvent. Ils se sont plu à faire de curieuses observations de détails psychologiques, infimes en eux-mêmes, énormes dans leurs conséquences. Un exemple curieux est le jugement qu'ils portent sur Mérimée : « Souvent, disent-ils, une impression d'enfance donne le pli, le caractère de toute une vie. On me racontait que Mérimée est un être uniquement fabriqué de la crainte du ridicule, et que cela vient de ceci : enfant, un jour, on le gronda, et, sorti de la chambre, il entendit ses parents rire de la tête pleurarde qu'il avait faite à la semonce, il se jura qu'on ne rirait plus de lui, et il se tint parole, en se séchant à fond (2) ».

Leur goût de psychologie se porte de préférence sur des petits détails qui seraient imperceptibles à des esprits moins délicats et moins expérimentés : détails réalistes d'ailleurs, souvent, techniques et scientifiques : « En parlant mariage à Germinie, Mademoiselle de Varandeuil touchait la cause du mal de Germinie. Elle mettait la main sur son ennui. L'irrégularité de l'humeur de sa bonne, les dégoûts de sa vie, les langueurs, le vide et le mécontentement de son être venaient de cette maladie que la médecine appelle la mélancolie des vierges (3) ».

Le goût de la psychologie se révèle surtout chez eux par l'analyse minutieuse qu'ils ont donnée du sentiment de l'amour.

Chose assez surprenante au premier abord, puisque, nous l'avons déjà dit, il s'agit là d'un sentiment qu'ils n'ont guère éprouvé. Cette froideur sentimentale ne les a pas empêchés néanmoins de ressentir intellectuellement pour ainsi dire l'amour, de l'imaginer, de l'étudier sur autrui, de s'y intéresser vivement. C'est un cas d'observation psychologique purement objective,

---

(1) *Journal*, tome VI, p. 192.
(2) *Journal*, tome II, p. 175.
(3) *Germinie Lacerteux*, p. 54.

où les phénomènes mentaux sont traités comme des phénomènes vus du dehors.

Les Goncourt, remarque essentielle, dès qu'on entreprend l'étude de leur psychologie amoureuse, furent peut-être les premiers à traiter l'amour comme un état pathologique, relevant de la médecine, état que l'on observe au microscope et dont on fuit la contagion : « Quel dommage, disent-ils dans leur admiration pour le docteur Robin, quelle perte qu'une pareille intelligence d'observateur et de physiologiste n'écrive pas un livre dont il nous donnait ce soir un si curieux morceau sur les effets moraux des maladies de poitrine : un livre dont la première ligne n'a pas été encore écrite, un livre qui serait une clinique médico-littéraire de ces maladies de foie, de cœur, des poumons, si liées et si attenantes aux sentiments et aux idées du malade et présenterait toutes les révolutions de l'âme dans la souffrance du corps (1) ».

Dans ce sens, on peut citer entre autres, ce passage de *Germinie Lacerteux :* « Dans la flamme de son sang, l'appétit de ses organes, sa faiblesse ardente, ne sentait-elle point s'agiter la Fatalité de l'Amour, le mystère et la possession d'une maladie plus forte que sa pudeur, et sa raison, l'ayant déjà livrée aux hontes de la passion, et devant, — elle le pressentait, — l'y livrer encore ? (2) ».

Aussi les Goncourt ont-ils observé les principales manifestations de ce mal, sans le contracter, et, sans doute, l'ont-ils ainsi mieux connu. Toute connaissance scientifique est, en effet, le produit d'une objectivation. Nous avons dit cependant que la psychologie des Goncourt était une psychologie intuitive, ce qui semblerait impliquer une connaissance subjective des choses. Il n'en est rien, car l'observation objective n'exclut pas l'intuition, et l'on sait le rôle de l'intuition dans les sciences physiques.

Les Goncourt ont justement mis les ressources de leurs facultés

---

(1) *Journal*, tome III, p. 207.
(2) *Germinie Lacerteux*, p. 194.

intuitives au service d'une observation objective et scientifique des phénomènes psychologiques, et, en particulier, des phénomènes de l'amour, dont ils se sont attachés à découvrir, à étudier et à décrire les manifestations physiologiques. On en trouve de nombreux exemples dans *Germinie Lacerteux*, dans *la Faustin*, même dans *Renée Mauperin*.

« Et c'étaient, écrivent-ils dans *Germinie Lacerteux*, entre ces deux êtres, des amours terribles, acharnés, et funèbres, des ardeurs et des assouvissements sauvages, des voluptés furieuses, des caresses qui avaient la brutalité et les colères du vin, des baisers qui semblaient chercher le sang sous la peau, comme la langue d'une bête féroce, des anéantissements qui les engloutissaient et ne leur laissaient que le cadavre de leurs corps (1) ».

Ils ont observé toutes les phases de l'amour : ses débuts, ses heurts, ses joies, ses tourments, ses angoisses, sa fin, mortelle le plus souvent, car pour les Goncourt, la pensée de l'amour est intimement liée à celle de la mort. L'amour mène à la mort nécessairement, fatalement. Accepter l'amour c'est vouloir mourir. Et cependant ils ont compris eux aussi, peut-être mieux que d'autres, parce qu'ils étaient plus sensibles, tout ce que la passion pouvait donner de volupté, tout ce que les heures de premières tendresses contenaient de bonheur.

« Pourtant, elle repoussa les tentatives, les hardiesses du jeune homme, sans rien dire, sans parler. Elle ne songeait pas à lui appartenir autrement, ni à se livrer davantage. Elle vivait de la pensée d'aimer, croyant qu'elle en vivrait toujours. Et dans le ravissement qui lui soulevait l'âme, elle écartait sa chute, et repoussait ses sens. Elle demeurait frémissante et pure, perdue et suspendue dans des abîmes de tendresse, ne goûtant et ne voulant de l'amant que la caresse, comme si son cœur n'était fait que pour la douceur d'embrasser (2) ».

Après cette description pure et sentimentale de la naissance de l'amour, voyons comment ils savent rendre le spasme de

(1) *Germinie Lacerteux*, p. 221.
(2) *Idem.*, p. 71.

l'amour, le frémissement de la volupté satisfaite : « La passion se dégageait du corps tordu de la femme, comme une électricité, un foudroiement de plaisir, allant jusqu'aux extrémités de l'organisme de l'homme serré dans ses bras. Et parmi les emportements sensuels de son amour, il y avait tout à la fois des tendresses ingénues de jeune fille et du libertinage de courtisane, et des retenues et des impudeurs.... Parfois en le bégayement jouisseur d'un spasme, son enfance remontait en elle, et lui mettait entre ses dents, qui s'entre-choquaient, le mot « maman », ce nom qui revient aussi dans la bouche des femmes qu'on assassine.... De temps en temps, devant la peur de quelque chose qu'elle tenait renfermé au fond de sa pensée, elle enveloppait William convulsivement d'elle-même, comme d'une protection affolée et délirante... Et toujours des baisers, des baisers et encore des baisers. Jusqu'au jour, durait la mêlée de ces deux corps fondus dans une longue caresse ; la petite mort de la volupté apportant au visage de Juliette une transfiguration extatique, et dans sa bouche de flamme, faisant le bout de sa langue amoureuse, froid comme un glaçon. Et les érotiques heures de cette nuit, à la pendule de la chambrette, sur laquelle, la Faustin avait jeté sa fanchon, sonnaient voilées de dentelle (1) »

Aucun de leurs ouvrages ne révèle, mieux que *la Faustin*, la pénétration de leur psychologie amoureuse. Ils ont su y donner de l'amour une description à la fois esthétique et singulièrement réaliste. L'amour efface selon eux la notion du temps chez les amants, il confond les premiers souvenirs et le pressentiment de la fin, il mêle les bégayements de l'enfance aux perversités acquises ; il provoque le retour à la nature, sans faire oublier les raffinements de la civilisation ; mais aussi, il implique presque toujours, chez les Goncourt, un besoin de sacrifice de la part de la femme en faveur de son amant.

Ce sacrifice est par lui-même une jouissance, un plaisir irraisonné, désintéressé, que la femme accomplit pour sa propre

(1) *La Faustin*, p. 216.

satisfaction et dont elle ressent une délicieuse sensation. Toutes les héroïnes des Goncourt ont ce besoin de sacrifice, qu'on peut rapprocher du plaisir de la macération que les âmes mystico-sensuelles s'imposent à elles-mêmes. La Faustin donne sa démission de sociétaire de la Comédie-Française pour plaire davantage à Lord Annandale ; Germinie fait plus encore : Pour s'attacher Jupillon, elle lui sacrifie son honneur et sa vie : « Elle n'avait même pas fait le calcul, disent-ils, que ce sacrifice toucherait le jeune homme. Elle avait agi d'un premier mouvement. On lui aurait dit de mourir pour qu'il ne partît pas qu'elle fût morte. L'idée de le voir militaire, cette idée du champ de bataille, du canon, des blessés, devant laquelle, de terreur, la femme ferme les yeux, l'avait décidée à faire plus que de mourir : à vendre sa vie pour cet homme, à signer pour lui sa misère éternelle (1) ».

Ce besoin de sacrifice dans l'amour nous conduit tout naturellement, suivant les Goncourt, à désirer le sacrifice suprême, l'anéantissement dans l'amour, la Mort. Comme Tristan et Yseult, les personnages des romans des Goncourt ont un souverain appétit de la Mort. Ils la regardent comme la dernière et la plus forte des sensations et des jouissances, comme un moyen d'être plus intimement uni à l'être aimé, et ils la désirent, comme une régénératrice de leurs sens fatigués. Tel est le cas de Germinie Lacerteux : « Dans le paroxysme d'excitation où était la malheureuse créature, sa tête, ses nerfs, l'imagination de son corps enragé, ne cherchaient plus même le plaisir dans le plaisir, mais quelque chose au delà de plus âpre, de plus poignant, de plus cuisant ; la douleur dans la volupté. Et à tout moment, le mot « mourir » s'échappait de ses lèvres serrées, comme si tout bas, elle invoquait la mort et cherchait à l'étreindre dans les agonies de l'amour ! (2) ».

Au sentiment de l'amour, les Goncourt en ont rattaché un autre qui n'en est, suivant eux, qu'une manifestation à peine

---

(1) *Germinie Lacerteux*, p. 148.
(2) *Idem.*, p. 221.

différente. La femme aime le Christ de la même manière qu'elle aimerait un être humain, pensent-ils, et l'amour divin n'est qu'une forme épurée de l'amour véritable. Il peut d'ailleurs se transformer selon les circonstances. Telle est l'histoire de sœur Philomène ; enfant elle est amoureuse du jeune homme chez qui sa tante est femme de chambre ; plus tard, dépitée, dégoûtée, elle se tourne vers Dieu et met toutes ses facultés affectives au service de l'amour du Seigneur. Elle dépense dans cet amour toute l'ardeur et toute la ferveur dont elle est capable, jusqu'au jour où, à ce sentiment pur, vient se mêler un sentiment plus matériel. Elle revient à l'amour humain, inconsciemment, sans penser même à le satisfaire, et son cœur est douloureusement dilaté par cette double affection.

Les Goncourt ont donc, nous venons de le voir, une conception originale de l'amour. Il est plus difficile de dire qu'ils ont vu dans les sentiments amoureux, une matière propre à inspirer une œuvre d'art. Ont-ils senti à leur égard l'émotion admirative d'une Georges Sand ? ou n'ont-ils en eux qu'une fièvre cérébrale, digne de curiosité et de pitié. Tout nous permet de répondre affirmativement à la seconde alternative.

En général, les Goncourt ont été peu sensibles à la beauté sentimentale, qui leur a toujours paru trop mêlée de réalités physiques quelque peu répugnantes Ils ont, en effet, tendance à voir partout l'action prépondérante et dégradante du physique sur le moral, même en ce qui concerne leur propre talent. N'écrivent-ils pas, dans leur *Journal* : « Notre talent ! qui sait ? C'est peut-être l'alliance d'une maladie de cœur et d'une maladie de foie (1) ».

Par conséquent, le phénomène psychologique amoureux ne devient objet d'esthétique que lorsqu'il renferme une singularité rare, et qu'il présente par là les caractères que nous retrouverons plus loin à propos de l'esthétique du monde matériel.

Mais leur goût de la psychologie s'est exercé tout autour d'eux. En dehors de leur moi, qu'ils ont disséqué avec une habi-

(1) *Journal*, tome III, p. 199.

leté cruelle, ils ont pris comme objets d'observations les êtres qui étaient le mieux à portée de leur œil : leurs amis, leurs collègues, leurs bonnes, Rose entre autres, le prototype de *Germinie Lacerteux*. Cette femme a été l'objet de leurs observations les plus originales, et sans doute les plus douloureuses. A la suite de la révélation soudaine d'une double vie chez un être qui vivait à leurs côtés et qui ne semblait rien avoir de caché pour ses maîtres, il leur est venu un dégoût profond pour la nature dissimulée de la femme, et sa science innée du mensonge : « Pauvre créature ! écrivent-ils, dans leur *Journal*. Nous lui pardonnons, et même une grande commisération nous vient pour elle, en nous rendant compte de tout ce qu'elle a souffert..... Mais pour toute la vie, il est entré en nous la défiance du sexe entier de la femme, et de la femme de bas en haut aussi bien que de la femme de haut en bas. Une épouvante nous a pris du double fond de son âme, de la faculté puissante, de la science, du génie consommé, que tout son être a du mensonge (1) ».

L'observation psychologique revêt d'ailleurs souvent, chez les Goncourt, la forme intuitive. Ils ont la connaissance divinatoire de l'ambiance, et cette quasi-science est toute instinctive et spontanée chez eux : « Comme nous nous félicitions de notre jugeotte des hommes et des femmes à première vue, — faculté que nous trouvons n'appartenir guère qu'à nous, seuls dans notre monde, raconte Edmond, Daudet me disait : « C'est très curieux, moi, les gens, je les juge par le regard, par l'observation..... Vous, c'est par une espèce d'intuition de l'ambiance ! (2) ».

Cette intuition de l'ambiance procède chez eux de l'observation des gestes et des attitudes extérieures. Ils croient à l'existence d'un rapport nécessaire entre le physique et le moral. Ils concluent de l'extérieur à l'intérieur par une sorte de méthode inductive, alors que, le plus souvent, le psychologue recourt à la méthode déductive. Cela vient de ce qu'ils sont des êtres infi-

(1) *Journal*, tome II, p. 50.
(2) *Journal*, tome IX, p. 59.

niment impressionnables, et sensibles aux détails infimes qui échappent d'ordinaire au regard. Aussi dans la composition de leurs romans, commencent-ils par situer un personnage dans son cadre; puis ils s'attachent à étudier et à décrire ses gestes, ses attitudes, sa manière d'être et d'agir. De là, ils remontent à sa nature intime, nécessairement contenue et exprimée dans ses manifestations extérieures : « Elle était, écrivent-ils, à propos de l'aînée des Mauperin, de ces petites filles qui naissent femmes. Elle semblait jouer avec lui pour l'amuser. A peine si elle avait eu une enfance. A cinq ans, quand un Monsieur venait voir son père, elle courait se laver les mains. Il fallait l'embrasser à certaines places : on eût dit qu'elle était venue au monde, avec la crainte d'être chiffonée par les caresses et le cœur d'un père (1) ».

Chez les Goncourt, en effet, les idées morales sont suggérées par les images. Elles naissent d'elles-mêmes à la vue de certains spectacles : « Rue Godot de Mauroy, parmi la paille étendue sur le pavé, pour le repos et la tranquillité d'une agonie, des enfants se roulent joyeusement, avec quelque chose du bonheur qu'on a dans la campagne, sur l'herbe. Ça peut donner une image tristement jolie (2) ».

Leurs observations psychologiques sont d'ailleurs infiniment variées. Elles ont porté sur toutes les classes de la société, les plus vulgaires et les plus populaires, comme les plus élevées et les plus quintessenciées. Si nous voulons des exemples d'observations prises dans les milieux inférieurs, nous n'avons qu'à choisir quelques passages de *la Fille Élisa*, ou encore de *Germinie Lacerteux*, car ces deux œuvres en fourmillent : « Germinie essayait d'être toujours entre la bonne et Jupillon. Elle tâchait à chaque minute de rompre ces amours bras-dessus bras-dessous, de les délier, de les désaccoupler. Sans se lasser, elle les séparait, les retirait continuellement l'un de l'autre. Elle mettait son corps entre ces corps qui se cherchaient. Elle se glissait entre ces gestes qui voulaient se toucher ; elle se glissait entre ces lèvres

(1) *Renée Mauperin*, p. 19.
(2) *Journal*, tome VI, p. 253.

tendues et ces bouches qui s'offraient. Mais de tout ce qu'elle empêchait, elle avait l'effleurement et l'atteinte (1) » ; ou même un exemple frappant d'observation réaliste dans cette description de la Maternité, où Germinie passe des heures si cruelles : « C'était tout autour de Germinie, écrivent-ils, à toute heure, la nuit surtout, des morts telles qu'en fait la fièvre de lait, des morts qui semblaient violer la nature, des morts tourmentées, furieuses de cris, troublées d'hallucination et de délire, des agonies auxquelles il fallait mettre la camisole de force de la folie ; des agonies qui s'élançaient tout à coup hors d'un lit, en emportant les draps, et faisaient frissonner toute la salle de l'idée de voir revenir les mortes de l'amphithéâtre. La vie s'en allait là comme arrachée du corps. La maladie même y avait une forme d'horreur et une monstruosité d'apparence (2) ».

A côté de ces navrantes et atroces observations faites parmi les misères physiques et morales les plus noires, il en est d'autres raffinées, mystiques ; ce sont précisément celles que les auteurs se sont plu à rassembler pour composer la psychologie de cette figure si humaine dans son spiritualisme déséquilibré, nous voulons parler de Madame Gervaisais : « Tous ses sens, dans ce Midi, s'affinaient, devenaient délicats et poètes (3) »..... « A ces moments, sa beauté se levait d'elle, une beauté d'un caractère et d'un style supérieurs à l'humaine beauté de la femme ; ses grandes masses plates de cheveux en nimbe, son front bombé et lisse, ses grands yeux, qu'on eût dit lointains dans l'ombre de leur cernure, ses traits à fines arêtes, auxquels la maladie avait fait garder, à trente-sept ans, la minceur de leur jeunesse, une peau pâle, même un peu brune mettaient, chez Madame Gervaisais, la séduction attirante et étrange d'une personne à part, inoubliable, profonde et magnétique, d'une pure vivante, de pensée à peine terrestre, et dont le visage ne serait

(1) *Germinie Lacerteux*, p. 70.
(2) *Idem.*, p. 110.
(3) *Madame Gervaisais*, p. 43.

plus que celui d'un esprit (1) ». Dans les sensations qu'ils prêtent à Madame Gervaisais, ils ont mis tout le mysticisme morbide qu'ils étaient capables d'imaginer: «Continuellement, écrivent-ils, elle éprouvait, jusqu'au cœur, cette insinuante pénétration qui s'y glissait avec une douceur si forte et une force si douce, que, la retirant du monde, elle la forçait à rentrer en elle-même, à se replonger dans le recueillement de ces grands silences intérieurs où venaient flotter autour d'elle des paroles sans mots articulés, des paroles qui lui semblaient émaner de Lui, et ne pas lui entrer par les oreilles, tant elle les sentait au profond d'elle (2) ».

Ils ont d'ailleurs une tendance instinctive à l'observation des êtres quintessenciés et des sensations morbides. Ils aiment les figures douloureusement sensitives et mystiques, avec lesquelles, ils se sentent une communauté d'âme et d'aspirations. Madame Gervaisais et son fils, par exemple: « La musique et un cœur, c'était tout cet enfant, un cœur où semblait avoir reflué, l'élargissant, ce qui lui manquait de tous les autres côtés. A aimer, il mettait de la joie et du bonheur, des finesses et des délicatesses inattendues, une affectuosité inventive, un art adorable de la caresse. Il avait un instinct exquis, l'intelligence innée des malheureux comme lui, pour reconnaître l'affection des gens (3) ».

Leurs observations psychologiques se portent encore sur d'autres types, non plus mystiques, ni populaires, mais intensément corrompus, sur des civilisés et des civilisées épuisés par les jouissances du siècle. Ils ont été attirés vers ces êtres aux sens pervertis et douloureux comme les leurs : « Les femmes du monde, est-il dit dans *la Faustin*, les femmes du monde d'à-présent, — s'écria, en interrompant le premier interlocuteur, un illustre écrivain, — des femmes maigres, décharnées, plates, osseuses, avec si peu de corps, une si petite place sur elles pour les exercices de l'amour, des femmes au teint de chlorose et

(1) *Madame Gervaisais*, p. 50.
(2) *Idem.*, p. 313.
(3) *Idem.*, p. 67.

de vilaine maladie, et aux lèvres et aux yeux mal peints, des êtres à l'apparence fantômatique et malsaine, auxquels on ne demande que de l'esprit sur la figure, du mordant, du chien. Certes, ce n'est pas la beauté des cours de dessin, pour les écoles primaires, mais, il faut le dire, dans l'état de faisandage passionnel où l'homme du dix-neuvième siècle est arrivé, c'est diablement excitant, ce type (1) ».

D'ailleurs, cette séduction exercée sur l'esprit des Goncourt par ces raffinés, ces quintessenciés, ces civilisés est telle, qu'ils ont tendance à en voir partout, et que leurs personnages les plus populaires, les plus misérables, les plus bas dans l'échelle sociale sont, eux aussi, des êtres raffinés et des corrompus : telle Germinie Lacerteux : « Elle n'avait pas, racontent-ils, une de ces consciences qui se dérobent à la souffrance par l'abrutissement et par cette épaisse stupidité dans laquelle une femme végète naïvement fautive. Chez elle, une sensitivité maladive, une sorte d'éréthisme cérébral, une disposition de tête à toujours travailler, à s'agiter dans l'amertume, l'inquiétude, le mécontentement d'elle-même, un sens moral qui s'était comme redressé en elle après chacune de ses déchéances, tous les dons de délicatesse, d'élection et de malheur s'unissaient pour la torturer et retourner chaque jour plus avant et plus cruellement dans son désespoir le tourment de ce qui n'aurait guère mis de si longues douleurs chez beaucoup de ses pareilles (2) ».

Il y a, dans toutes ces observations psychologiques, une particularité frappante : c'est l'importance accordée par les Goncourt aux gestes, et la faculté de révéler les événements de l'âme qu'ils leur reconnaissent. Nombreuses sont les remarques sur le son de la voix, sur l'attitude du bras, sur la forme de la main, et ces remarques sont destinées à nous faire mieux comprendre la mentalité des personnages : « C'était dit d'une voix très douce, mais avec un visage sur lequel, tout à coup,

(1) *La Faustin*, p. 153.
(2) *Germinie Lacerteux*, p. 158.

était montée l'aiguë cruauté des blonds (1) ». Une page entière d'*Idées et Sensations* est consacrée à la psychologie de la main : « Un peintre, qui fait poser par un modèle de mains les mains d'un portrait, ne sait pas son métier. Rien n'appartient plus à un homme que sa main. C'est là qu'apparaît le plus nettement l'individualité de l'organisme de chacun, cette personnalité de construction qui empêche les monteurs de squelettes de jamais confondre, dans le tri de leurs matériaux, les petits os d'un corps avec celui d'un autre corps. Il y a la signature du caractère et la griffe du talent dans cette main de l'homme. Nerveuse, vibrante, impressionnable, elle semble, au bout du bras, une extrémité palpitante, emmanchée, embranchée à la pensée et au cœur. Comme elles vivent, comme elles parlent, comme elles sont des raccourcis de personnes qu'on devine, qu'on voit et qu'on aime, ces mains de race, cambrées, arquées et frémissantes d'harmonie, maigres, longues, irritées, voluptueuses et souffrantes, ces mains de malade et d'artiste, d'élégance capricieuse, tourmentée, presque diabolique, vraies mains de violoniste, pleines d'âme, fines, spirituelles, passionnées, frémissantes, comme des cordes de guitare, les mains que Watteau seul a su peindre sur le papier d'une feuille d'étude avec la sanguine et du crayon noir (2) ».

D'ailleurs, tous les détails physiques sont bons, suivant les Goncourt, pour nous renseigner sur le moral des personnages. Nos romanciers pensent même qu'étant donné une certaine apparence extérieure, l'homme doit être tel et tel dans son for intérieur : « Un homme qui a dans le visage quelques traits de Don Quichotte, a quelque chose de sa noblesse d'âme (3) », ou encore : « A-t-on remarqué que jamais un vieux juif n'est beau ? Il n'y a pas de noble vieillard dans cette race. Le travail des passions sordides, de la cupidité y tue, sur les visages, la beauté du jeune homme (4) ».

(1) *La Faustin*, p. 253.
(2) *Idées et Sensations*, p. 239.
(3) *Journal*, tome III, p. 17.
(4) *Journal*, tome Ier, p. 374.

Les rides elles-mêmes, les Goncourt veulent les interroger, et Edmond ne craint pas d'écrire : « A propos de ces rides, je disais que la figure était comme un calepin de nos chagrins, de nos excès, de nos plaisirs et que chacun d'eux y laisse, comme écrite, sa marque (1) ». Ils lisent l'état d'âme d'un être dans son attitude, ses sentiments et la nuance de ses sentiments, dans un mouvement, et cette observation qu'ils aiment manier, ils n'oublient jamais de s'en servir dans leurs propres aventures, trait commun qu'ils ont avec Beyle : « Il y a quelque chose de caractéristique, écrivait Edmond, chez la femme qui vous aime, et qui n'est ni votre épouse, ni votre maîtresse, c'est, dans la marche, sans que vous lui donniez le bras, l'approche par moments de son corps contre le vôtre, approche ayant quelque chose du frôlement caressant d'une chatte (2) ».

Ils reconnaissent eux-mêmes qu'ils ont une singulière intuition du moral à travers le physique, intuition instinctive et innée : « C'est très singulier, disait Edmond, la myopie et le presbytisme de mes yeux. Ils ne voient pas sur une tête de faux cheveux, dans une bouche de fausses dents, n'aperçoivent pas même une légère déviation de l'épine dorsale, chez une femme bien habillée, mais perçoivent les moindres mouvements moraux de la physionomie, percent sur une figure ce qui se passe dans sa cervelle ou son cœur (3) ».

Nous conclurons donc : leurs observations psychologiques, si elles sont souvent intuitives, s'appuient toujours sur un travail de documentation exacte. Ils n'ont pas négligé le fait authentique, bien au contraire. Ils ont voulu être des romanciers historiens, guidés autant par la réflexion que par leur goût naturel, ce qui faisait dire à Edmond : « J'en suis là maintenant : c'est qu'un livre, comme le second volume de la Correspondance de Flaubert, m'amuse plus à lire qu'un roman, qu'un livre d'imagination (4) ».

---

(1) *Journal*, tome VIII, p. 9.
(2) *Journal*, tome IX, p. 51.
(3) *Journal*, tome VII, p. 273.
(4) *Journal*, tome VIII, p. 46.

C'est en fouillant toutes les classes de la société qu'ils arrivent à cette science psychologique si sûre. C'est en donnant la chasse à la vérité, parmi tous les détours des mensonges humains, qu'ils parviennent à une connaissance approfondie des mœurs, des habitudes de penser et d'agir d'une époque tourmentée entre toutes. C'est ce qui leur permet de se former de l'homme une opinion très personnelle, qui contredit souvent l'opinion commune. Les passages suivants nous ont paru caractéristiques à cet égard : « Le cœur est une chose qui ne naît pas avec l'homme ; l'enfant ne sait pas ce que c'est. C'est un organe que l'homme doit à la vie ; l'enfant n'est que lui, ne voit que lui, n'aime que lui et ne souffre que de lui ; c'est le plus énorme, le plus innocent et le plus angélique des égoïstes (1) ». « Les petits esprits, qui jugent hier avec aujourd'hui, s'étonnent de la grandeur et de la magie de ce mot avant 1787 : le Roi. Ils croient que cet amour du Roi n'était que la bassesse des peuples. Le Roi était simplement la religion populaire de ce temps-là, comme la Patrie est la religion nationale de ce temps-ci. Et peut-être, quand les chemins de fer auront rapproché les races, mêlé les idées, les frontières et les drapeaux, il viendra un jour où cette religion du XIXe siècle paraîtra presque aussi étroite et petite que l'autre (2) »... « L'Anglais, filou comme peuple, est honnête comme individu. Il est le contraire du Français, honnête comme peuple et filou comme individu (3) ».

Cette méthode originale pour son époque, Edmond l'a entièrement exposée dans sa Préface de *la Faustin*. Ces quelques pages contiennent, à elles seules, toute cette théorie du document humain servant aussi bien de base au roman qu'à l'histoire : « Aujourd'hui, y est-il dit, lorsqu'un historien se prépare à écrire un livre sur une femme du passé, il fait appel à tous les détenteurs de l'intime de la vie de cette femme, à tous les possesseurs de petits morceaux de papier où se trouve raconté un peu de

(1) *Journal*, tome II, p. 258.
(2) *Journal*, tome III, p. 26.
(3) *Journal*, tome III, p. 238.

l'histoire de l'âme de la morte. — Pourquoi, à l'heure actuelle, un romancier (qui n'est au fond qu'un historien des gens qui n'ont pas d'histoire), pourquoi ne se servirait-il pas de cette méthode, en ne recourant plus à d'incomplets fragments de lettres et de journaux, mais en s'adressant à des souvenirs vivants, peut-être tout prêts à venir à lui ? Je m'explique. Je veux faire un roman qui sera simplement une étude psychologique et physiologique de jeune fille, grandie et élevée dans la serre chaude d'une capitale, un roman bâti sur des documents humains. Eh bien, au moment de me mettre à ce travail, je trouve que les livres écrits sur les femmes par les hommes manquent, manquent..... de la collaboration féminine, — et je serais désireux de l'avoir cette collaboration, et non pas d'une seule femme, mais d'un très grand nombre. Oui, j'aurais l'ambition de composer mon roman avec un rien de l'aide et de la confiance des femmes qui me font l'honneur de me lire D'aventures, il est bien entendu que je n'en ai nul besoin, mais les impressions de petite fille et de toute petite fille, mais des détails sur l'éveil simultané de l'intelligence et de la coquetterie, mais des confidences sur l'être nouveau créé chez l'adolescente par la première communion, mais des aveux sur les perversions de la musique, mais des épanchements sur les sensations d'une jeune fille, les premières fois qu'elle va dans le monde, mais des analyses d'un sentiment dans de l'amour qui s'ignore, mais le dévoilement d'émotions délicates et de pudeurs raffinées, enfin, toute l'inconnue féminilité du tréfond de la femme, que les maris et même les amants passent leur vie à ignorer..... Voilà ce que je demande. Et je m'adresse à mes lectrices de tous les pays, réclamant d'elles, en ces heures vides de désœuvrement, où le passé remonte en elles, dans de la tristesse ou du bonheur, de mettre sur du papier un peu de leur pensée en train de se ressouvenir, et, cela fait, de le jeter anonymement à l'adresse de mon éditeur (1) ».

Ce procédé de travail en collaboration avec leurs lecteurs, en

(1) Préface de *la Faustin*.

communauté d'impressions avec leurs contemporains, on peut dire que les Goncourt l'ont préconisé, bien qu'Edmond seul soit l'auteur du passage important précédemment cité. Ils ne trouvaient rien de mieux pour avoir des renseignements sur la mentalité, les mœurs et les habitudes de leurs semblables que de les leur demander à eux-mêmes par un moyen plus ou moins détourné, comme ils croyaient que la possession et le maniement d'un objet qui a été familier à un être qu'on étudie, nous révèle un peu de l'essence de cet être et le fait revivre à nos yeux.

Leur observation psychologique s'appuie donc essentiellement sur une documentation puissante et consciencieuse, un peu à la manière de Flaubert ; et cette documentation ne s'arrête pas aux choses de l'âme, abstraites et délicates, que leur don d'intuition spontanée les aide à mieux saisir, sinon à mieux deviner : « Ceux qui voient la fin de la religion catholique, disent-ils, dans le temps où nous sommes, ne savent pas quelles racines puissantes et infinies elle pousse encore dans les profondeurs du peuple (1) ».

Ce travail de documentation s'exerce, en effet, tout aussi bien en psychologie religieuse, qu'en psychologie ordinaire. Ils parlent du mysticisme en artistes et en poètes, soit, mais ils en parlent aussi en techniciens et en médecins, presque comme des confesseurs indiscrets révélant jusqu'aux nuances les plus ténues des sentiments avoués. Telle cette remarque faite à propos de la vieille demoiselle de Varandeuil dans *Germinie Lacerteux* : « Et sa pensée, dans sa recherche et sa curiosité, s'arrêtait là, avec la paresse et aussi un peu l'égoïsme des pensées de vieilles gens qui, craignant instinctivement le bout des choses et le fond des gens, ne veulent point trop s'inquiéter, ni trop savoir (2) ».

Leurs observations psychologiques portent sur les points les plus variés. Nous avons vu qu'ils ont étudié avec une égale profondeur, l'état d'âme de la jeune fille, la mentalité populaire, le

(1) *Germinie Lacerteux*, p. 43.
(2) *Idem.*, p. 162.

mysticisme religieux, les corruptions des névroses ; on trouverait dans leurs œuvres d'intéressantes peintures du sentiment maternel (1). Nous examinerons en terminant, comme particulièrement importante pour la compréhension de leur esthétique, l'étude approfondie des troubles mentaux que nous rencontrons dans plusieurs de leurs œuvres. Ils ont eu la hantise de la folie, et cette disposition d'esprit laisse entrevoir une esthétique toute nouvelle, dont les tendances morales ne sont pas radicalement exclues, car, chaque fois, cette folie a une cause sociale contre laquelle on devine une secrète révolte. La folie leur est apparue comme un danger atroce auquel les hommes de lettres étaient particulièrement exposés, et dont le premier effet était la perte de la personnalité, c'est-à-dire le supplice le plus avilissant dont puissent souffrir une organisation supérieure et une âme d'individualiste.

Dans aucun ouvrage, néanmoins, un cas de folie n'a été mieux étudié que dans *Charles Demailly*, pour ce qui est de la folie de l'homme de lettres : « Chaque jour, écrivent-ils, augmentait en lui le trouble de ce bien-être intime que fait, dans l'homme, la conscience de la raison. Entre lui et les sensations, se rompait peu à peu la chaîne des rapports et se glissait ce quelque chose d'interrompu et de mort qu'une mère folle sentait entre son baiser et la joue de ses enfants. Il se faisait lentement en lui, le travail sourd d'une existence qui se décomplète, et où, dans une résolution indéfinissable de la constitution vitale, dans la disjonction des organes, chacun des sens, chaque partie du moi, désagrégée et isolée de l'être semble perdre le pouvoir de se correspondre et de réagir de l'une à l'autre. Il sentait s'opérer en lui le désaccord de l'agent de l'intelligence avec les organes corporels. Il sentait sur toute la surface de son corps cette diminution de sensibilité, cet émoussement du sens du tact, qui commence sa perversion, et, par un phénomène bizarre, ses fonctions

(1) *Manette Salomon*, p. 327. — *Germinie Lacerteux*, passim.

et ses actions lui semblaient privées de la sensation qui leur est propre, de la jouissance qui en est la suite (1) ».

La folie représente donc, avant tout, pour les Goncourt, l'abolissement de la personnalité, la diminution de l'intelligence, la vie sans la conscience de la vraie vie. Tel est le cas de Charles Demailly : « Et il vécut, disent-ils. Il vit comme s'il avait été dévoué à épuiser jusqu'à l'horreur les expiations et les humiliations de la pensée humaine. Il vit pour n'être plus, aux mains de la vie, que l'effroyable exemple des extrémités de nos misères et du néant de nos orgueils..... Tout, jusqu'aux noms, dont on nomme, dans le langage humain, les choses nécessaires à la vie, tout a quitté sa mémoire. Plus de passé, plus de souvenir, plus de temps, plus d'idées ! Plus rien de survivant à la mort qu'une masse de chair, d'où sortent de petits cris, des grimaces, des pleurs, des rires, des syllabes inarticulées, les manifestations que les hasards de l'idiotisme poussent sans motif au dehors d'un être ! Plus rien d'humain que ce corps n'appartenant plus à l'humanité que par la digestion (2) ».

Le plus souvent, la folie correspond, chez les Goncourt, à l'imbécillité, à l'idiotisme, à un état tristement apathique, dont la seule pensée a été le cauchemar de leur vie. Ils s'y croyaient prédestinés.

C'est parce qu'ils pensaient que le silence continu devait amener un état semblable, qu'Edmond a écrit cette virulente et impressionnante *Fille Élisa*, qui n'était, à ses yeux, qu'un plaidoyer devant procurer un adoucissement aux condamnées et épargner à des êtres humains la déchéance totale.

Ils ont pris soin d'ailleurs de le dire hautement : « En 1877, ces libertés et ces franchises, a dit Edmond, je viens seul, et une dernière fois peut-être, les réclamer hautement et bravement, pour ce nouveau livre, écrit dans le même sentiment de curiosité intellectuelle et de commisération pour les misères humaines (3) ».

---

(1) *Charles Demailly*, p. 389.
(2) *Idem.*, p. 406.
(3) Préface de *la Fille Elisa*.

La détention et le silence continu amènent en effet chez Élisa un ramollissement des facultés, qui se traduit par un retour aux habitudes et aux souvenirs d'enfance, dans l'oubli du présent réel : « Parmi le passé de son enfance, dans lequel vivait actuellement tout entière la vie de la détenue, il y avait un souvenir persistant habituel, quotidien : le souvenir du gai printemps de son village. Chez la malade et l'impotente, depuis que la perception des choses présentes devenait de jour en jour plus obstuse, les cerisiers du pays du Kirsch fleurissaient au-dessus de sa tête dans un avril perpétuel (1) ».

Plus loin, on lit : « Telle était l'illusion de la misérable femme, qu'on la voyait, avec les doigts gourds, d'une main presque paralysée, décrire des cercles maladroits dans le vide puant de la cordonnerie, pour amener la chute sur elle, des blanches fleurs de cerisiers du Val d'Ajol (2) ».

Ils ont étudié un autre cas de folie qu'amène l'abolissement de la personnalité, en paraissant d'abord l'hypertrophier : la folie mystique, celle de Madame Gervaisais. C'est une folie qui absorbe peu à peu l'individu dans un amour supra-terrestre, qui le ferme à toutes les jouissances du monde, l'invertit d'une manière sublime, et lui donne un souverain appétit de la mort, qui doit lui procurer une union plus intime avec l'être aimé.

« Enfin un jour arrivait où, chez Madame Gervaisais, la grâce finissait d'assassiner la nature. En elle, la femme, l'être terrestre n'existait plus. Ce penchant originel de la créature à chercher le plaisir honnête de l'existence dans les créatures et les choses, son besoin d'affections de semblables, d'habitudes aimantes, son ambition de son bonheur, sa tendance innée à combattre son mal et sa souffrance, tout cela, dont la nature fait, avec sa force souveraine et providentielle, les attributs, le courage et la raison de toute vie vivante, ne lui paraissaient que des illusions, des mensonges, des fantômes de besoins et d'instincts. L'humanité

(1) *La Fille Elisa*, p. 283.
(2) *Idem.*, p. 285.

s'en était allée d'elle (1) ». « Lentement, et sombrement enivrée, Madame Gervaisais devenait « amoureuse de la mort » ; et la mort lui tardait comme une venue d'amour. Elle en avait faim et soif. Et elle s'impatientait de l'attendre (2) ». « Une immense passivité de fatigue et d'écrasement lui donnait pour tout une espèce d'effrayante insensibilité (3) ».

Et voici la fin nécessaire de cet état anormal : « Subitement, un coup de sonnette la traversa, la porte (de la chambre du Saint-Père) battante s'ouvrit ; elle se dressa sur ses pieds en sursaut, courut presque au seuil, s'arrêta court devant l'éclair rouge et sombre de la chambre de pourpre, leva les bras en l'air, et s'affaissa lentement sur son enfant (4) ».

Une autre folie qui, elle aussi, mène à la mort, et que le survivant des Goncourt a su étudier avec une maîtrise singulière, c'est la folie érotique. celle de lord Annandale. Cette folie est cependant un peu différente des cas que nous venons de considérer, en ce qu'il y a non plus abolissement de la personnalité, mais dédoublement. Une partie du moi est en proie à une crise douloureuse et violente, tandis qu'une autre reste consciente et froide au point de se rendre compte du mimétisme de la Faustin, qui se trouve dans la chambre. La description de la folie de lord Annandale est d'ailleurs d'un effet saisissant.

« Car ce n'était plus le sourire informulé et contestable du commencement, écrivent-ils. C'était, cette fois, bien le rire, oui un rire montant et descendant en même temps que le râle dans une gorge, un rire retroussant d'une manière atrocement ironique des lèvres violacées, un rire courant dans le sinistre rictus des dernières convulsions de la vie sur une face humaine, un rire, — le rire, cette si douce enseigne, sur un visage, du bonheur et de la joie, devenu une sorte d'épouvantable carica-

---

(1) *Madame Gervaisais*, p. 350.
(2) *Idem*, p. 352.
(3) *Idem*, p. 359.
(4) *Idem*, p. 380.

ture satanique, enfin la plus étonnante chose qu'il fût donné à un artiste dramatique de voir (1) ».

L'importance des cas de folie dans l'œuvre des Goncourt, montre la place que tenaient, dans leur pensée, les questions de psychologie pathologique ; elle laisse voir aussi, comme nous aurons l'occasion de le constater, à propos de l'esthétique du monde matériel, que ce qui retient leur attention et leur semble digne d'exciter la curiosité du lecteur, ce sont toujours les déviations de l'état normal, les altérations de santé ; pour eux, s'il y a une psychologie esthétique, ce ne peut être que la psychologie morbide, celle dont les manifestations confinent à la folie, quand elles n'y rentrent pas.

Précisément parce que les objets matériels occupent une place prépondérante dans l'esthétique des Goncourt, nous avons voulu établir que les problèmes psychologiques n'en sont point exclus, et qu'une distinction entre les phénomènes d'ordre physique et les phénomènes du monde moral ne serait pas un critérium suffisant de leurs tendances. Les Goncourt ont attribué une valeur esthétique au phénomène psychologique, à condition qu'il fût par quelque côté, original, rare ou morbide.

CHAPITRE XIX

L'observation esthétique du monde matériel

De très bonne heure, les Goncourt se sont livrés à l'observation du monde matériel, et de très bonne heure, ce goût est devenu la grande passion de leur vie. Nous avons déjà dit, à propos de l'étude de leur tempérament, qu'ils avaient l'instinct

(1) *La Faustin*, p. 341.

observateur, que leur œil était tout naturellement construit pour voir mieux et plus complètement que des yeux ordinaires, et qu'ils faisaient de l'observation leur sport favori, leur distraction la plus chère.

Il faut en voir la raison dans le fait que les Goncourt, fatigués de l'analyse psychologique cherchaient, dans l'observation du monde extérieur un repos et une diversion nécessaires, une occupation intelligente de leurs perpétuelles vacances. Ils étaient, d'ailleurs, tout disposés à cette observation par la prédilection qu'ils eurent toute leur vie pour le vrai, le vécu, le document pris sur le vif: « Maintenant, écrivent-ils dans leur *Journal*, il n'y a plus dans notre vie qu'un grand intérêt : l'émotion de l'étude sur le vrai ; sans cela l'ennui et le vide(1) ». L'observation, c'est, pour eux, le plus grand dérivatif à l'ennui d'être, car, ainsi qu'ils le disent eux-mêmes : « l'horreur de l'homme pour la réalité lui a fait trouver ces trois échappatoires : l'ivresse, l'amour, le travail (2) ».

Qu'on ne voie point là une contradiction. La réalité qu'ils fuient, c'est la réalité plate, telle que la voient les yeux du vulgaire; l'observation qui les sauve de l'ennui, c'est l'observation esthétique, ou l'art de découvrir, dans la réalité, des jouissances ignorées de la masse. Nous avons déjà dit qu'ils étaient des êtres pour qui le monde visible existe (3), et des êtres spécialement sensibles, au sens physique du terme. Toute leur vie, ils ont aimé dans les choses la forme, la couleur, toutes les sensations agréables que leur œil, beaucoup plus qu'aucun autre sens, était susceptible de leur donner : « Apprendre à voir, disent-ils, est le plus long apprentissage de tous les arts (4), pensée à moitié juste en ce qui les concerne, car ils ont eu le bonheur rare de voir tout de suite ou presque. Leur œil a toujours été le plus développé de leurs organes perceptifs, et ils ne pou-

(1) *Journal*, tome II, p. 273.
(2) *Idées et Sensations*, p. 73.
(3) *Charles Demailly*, p. 85.
(4) *Idées et Sensations*, p. 60.

vaient se plaire dans une ambiance qui ne les satisfaisait point. Aussi, n'ont-ils pas aimé le confortable anglais, parce qu'il « est l'admirable entente du bonheur matériel du corps, mais d'une espèce de bonheur d'aveugle, où rien n'est donné au sens artiste de l'homme, à l'œil (1) ».

Et c'est précisément par ce caractère qu'ils méritent le mieux d'être rangés parmi les modernes. Jusqu'au XIXme siècle, on a très peu fait attention au monde extérieur. Artistes et littérateurs négligeaient la peinture et la description des milieux et des décors. Rousseau même pendant son séjour à Venise n'avait pas été touché par la poésie de l'ambiance. Le romantisme commença d'opérer « l'humanité de la cataracte (2) », en ouvrant ses yeux à la fascination et à la magie de la couleur, et les Goncourt ont donné la dernière main à cette opération.

Poussés par la passion de la couleur vers l'observation du monde extérieur, ils y ont été entraînés autant peut-être par leur passion pour le vrai. Tout le vrai leur semble intéressant, fût-il laid, terrifiant, horrible, à condition qu'il ait été saisi sur le vif et qu'il ne soit pas le fruit d'une érudition livresque : « Nous nous sommes acrochés à un très aimable général, qui raconte de la guerre vraie et vue, écrivait Jules de Goncourt, de Royat. Mon Dieu ! que c'est donc beau et inédit ! quel champ pour un romancier, se donnant l'émotion du coup de fusil et prenant ses notes au feu (3) ».

Ils voudraient, d'ailleurs, que les auteurs ne rendissent compte que de ce qu'ils ont pu observer par eux-mêmes, car de cela seulement ils peuvent être sûrs : « Nous faisons aujourd'hui aux jeunes le reproche et le juste reproche de voir la nature, non directement, mais à travers les livres de leurs devanciers (4) », disait Edmond. Comme l'a remarqué M. Bourget, ils veulent que les romanciers soient absolument les historiens de leur propre

---

(1) *Idées et Sensations*, p. 117
(2) *Journal*, tome III, p. 104.
(3) *Lettres de J. de Goncourt*, p. 323.
(4) *Journal*, tome VI, p. 186.

temps : « Le roman, ont écrit quelque part les Goncourt, c'est de l'histoire qui aurait pu être. Creusez cette définition ; vous y trouverez en germe toutes les théories esthétiques des deux frères. Et d'abord, elle ramène un art d'imagination à une tentative de science exacte. Réunir, par le moyen d'une intrigue inventée de telle sorte qu'elle aurait pu être, une quantité de menues remarques sur notre vie à tous ; distribuer autour de ces remarques une atmosphère et un jour qui les illuminent, et ne se servir de cette intrigue et de cette mise au point que dans une vue de vérité stricte (1) ».

Le plus sûr moyen de découvrir la vérité pour l'exprimer, ce sera donc l'observation, mais une observation à la fois esthétique et scientifique, poursuivie avec une méthode rigoureuse et dans un but artistique. Tel a été le procédé des Goncourt, et Rodenbach l'a fort bien compris : « .... sur un centimètre carré de la littérature des Goncourt, dit-il, on pourrait reconnaître le nu du siècle. Or cela était inconnu dans le roman, qu'on n'imaginait pas capable de ces résultats où s'accroît son propre domaine, c'est-à-dire qu'il est devenu, grâce à eux, une sorte d'œuvre scientifique. L'affabulation consiste à arranger la réalité. L'artiste dispose les acquêts du collectionneur. Le roman est aussi de l'histoire. C'est une clinique tenue par un poète (2) ». Dès lors, ils travaillent à la façon d'un Claude Bernard, ou d'un Linné, recueillant des documents exacts, des découpures de la réalité, disséquant la vérité, l'isolant, la poursuivant partout. C'est la partie dure du métier d'artiste ou de celui de littérateur que cette chasse du vrai à travers les obstacles souvent les plus insurmontables.

« La composition, l'affabulation, l'écriture d'un roman, disent-ils : belle affaire ! Le dur, le pénible, c'est le métier d'agent de police et de mouchard qu'il faut faire pour ramasser, — et cela la plupart du temps dans des milieux répugnants, — pour ramasser la vérité vraie, avec laquelle se compose le roman

(1) Bourget. *Ess. de Psych. contemp.*, tome II, p. 155.
(2) Rodenbach. *Revue de Paris*, 15 mars 1896, p. 443.

contemporain : Mais pourquoi, me dira-t-on, choisir ces milieux? Parce que c'est dans le bas que, dans l'effacement d'une civilisation, se conserve le caractère des choses, des personnes, de la langue, de tout, et qu'un peintre a mille fois plus de chance de faire une œuvre ayant du style, d'une fille crottée de la rue Saint-Honoré que d'une lorette de Bréda. Pourquoi encore? Peut-être parce que je suis un littérateur bien né, et que le peuple, la canaille, si vous voulez, a pour moi l'attrait de populations inconnues, et non découvertes, quelque chose de l'exotique, que les voyageurs vont chercher avec mille souffrances, dans les pays lointains (1)».

Ainsi donc, c'est, à la fois, parce qu'ils leur sont plus inconnus et plus faciles à connaître, que les Goncourt, et à leur suite tous les naturalistes, ont souvent observé les milieux populaires. Les sentiments n'y sont pas ou presque pas voilés, les mœurs y sont plus tranchées, les opinions plus nettes. Il est vrai que ces observations sont parfois répugnantes pour des êtres délicats ; mais le métier d'homme de lettres n'est-il pas une suite de sacrifices et de victoires sur ses propres dégoûts ?

D'ailleurs, l'étude des milieux inférieurs ne doit pas occuper toute la vie d'un artiste. Dès qu'il a une suffisante expérience, il doit, selon les Goncourt, aborder celle des réalités élégantes. C'est ainsi qu'après *Germinie Lacerteux* est venue *Madame Gervaisais*, suivie de *la Faustin* et de *Chérie*. Mais, à mesure qu'ils gravissaient les degrés successifs de la société, ils continuaient à accorder le même prix, la même importance à l'observation. Au seuil de *la Faustin*, Edmond prie ses lectrices de lui fournir des renseignements sur leurs propres personnes (ce qui ne veut pas du tout dire que ces observations seraient plus vraies, mais Edmond le croyait, et cela nous suffit). Enfin, nous lisons dans la préface de *Chérie :* « Ce roman de *Chérie* a été écrit avec les recherches qu'on met à la composition d'un livre d'histoire, et je crois pouvoir avancer qu'il est peu de livres sur la femme, sur l'intime féminilité de son être, depuis l'enfance jusqu'à

(1) *Journal*, tome IV, p. 365.

ses vingt ans, peu de livres fabriqués avec autant de causeries, de confidences, de confessions féminines : bonnes fortunes littéraires arrivant, hélas ! aux romanciers qui ont soixante ans sonnés. Je me suis appliqué à rendre le joli et le distingué de mon sujet, et j'ai travaillé à créer de la réalité élégante (1) ».

D'ailleurs, pour les Goncourt, toutes les observations sont bonnes, à condition qu'elles soient justes et vraies, observations générales, ou observations de petits détails, observations provinciales ou observations parisiennes. Si épris qu'ils aient été de leur capitale, si exclusivement admirateurs de Paris qu'ils soient restés toute leur vie, ils ont compris la saveur de certaines physionomies provinciales et l'effet qu'un littérateur pourrait en tirer : « Celui-là, je le répète, dit l'un d'eux, ferait un livre curieux, apporterait d'intéressants documents à l'histoire humaine, et française, celui-là qui récolterait et assemblerait simplement les anecdotes singulières relatives à certaines physionomies provinciales. Oui, un Tallement des Réaux qui, ici et là, noterait tout ce qu'il entendrait sur les personnages excentriques de la province, ferait un amusant bouquin. Quelles figures fantasques, quels originaux, quelles silhouettes grotesques ou bizarres, puissantes ou tranchées, s'accusant dans les souvenirs, les légendes de famille, avec une verdeur, une saveur du cru, une turgescence de comique, qu'on ne trouve pas dans les bonshommes parisiens (2) ».

Un petit détail de toilette, de mobilier leur suffit. Ils ont dit qu'on ne pouvait faire l'histoire d'un temps dont on ne possédait pas un menu. De même, pour bien connaître une femme, il faut pouvoir manier quelque temps un de ses objets familiers, son éventail, par exemple : « Au passage Mirès, nous raconte un des deux frères dans leur *Journal*, je regarde un éventail en dentelle, qui représente sur cette toile d'araignée, des colombes becquetant des tulipes : un éventail à la monture de nacre, légère comme la dentelle. Cet éventail m'a révélé tout à coup le pro-

(1) Préface de *Chérie*, p. II.
(2) *Journal*, tome II, 56.

cédé pour faire un roman qui me tracassait depuis longtemps; le roman d'amour distingué de la femme comme il faut. — J'ai pensé, en voyant cet éventail, à faire une collection de toutes les élégances matérielles, morales, sentimentales de la femme d'aujourd'hui, et, la collection faite, de bâtir mon roman idéal avec le dessus du panier des réalités chic (1) ».

Ainsi, leur méthode est avant tout basée sur l'observation, et cette observation, nous avons vu qu'ils la pratiquent envers et contre tout, triomphant de leurs dégoûts et de leurs répugnances, pour aller étudier à la Charité le fonctionnement d'un hôpital, assister à un accouchement césarien à la Maternité, tout cela afin de pouvoir en rendre compte en connaissance de cause Ils vont même plus loin dans *Germinie Lacerteux*. Ils s'excitent à se remémorer un épisode douloureux de leur vie, pour le mieux décrire, sous le coup d'une impression plus forte, et cela malgré des souffrances morales intolérables : « Nous avons hâte d'en finir avec les épreuves de *Germinie Lacerteux*, disent-ils. Revivre ce roman nous met dans un état de nervosité et de tristesse. C'est comme si nous réenterrions cette morte..... Oh ! c'est bien un douloureux livre sorti de nos entrailles..... Même matériellement, nous ne pouvons plus le corriger, nous ne voyons plus ce que nous avons écrit : les choses du bouquin et leur horreur nous cachent les fautes et les coquilles (2) ».

C'est qu'ils considèrent le roman comme une forme d'art austère et précise comme la science, basée sur des procédés rigoureusement scientifiques, et non comme une forme de littérature polissonne et distrayante. Ils nous avertissent de cette conception même dans la préface de *Germinie Lacerteux* : « Il nous faut demander pardon au public, écrivent-ils, de lui donner ce livre et l'avertir de ce qu'il y trouvera. Le public aime les romans faux : ce roman est un roman vrai. Il aime les livres qui font semblant d'aller dans le monde : ce livre vient de la rue. Il aime les petites œuvres polissonnes, les mémoires de

(1) *Journal*, tome II, p. 221.
(2) *Journal*, tome II, p. 231.

filles, les confessions d'alcove, les saletés érotiques, le scandale qui se retrousse dans une image aux devantures des libraires : ce qu'il va lire est sévère et pur. Qu'il ne s'attende point à la photographie décolletée du plaisir. L'étude qui suit est la clinique de l'amour (1) ».

Jules écrivait dans le même sens à M. Claretie en 1865 : « Vous croyez, comme nous, à un grand mouvement du roman, marchant à l'exactitude des sciences exactes et à la vérité de l'histoire (2) ». Et cependant, ils ne s'illusionnent pas sur les difficultés que l'écrivain rencontre, s'il veut faire du roman, c'est-à-dire de l'histoire, sur des sentiments non mesurables et encore moins pondérables. Ce sont même plus que des difficultés; ce sont parfois des impossibilités. Ils le disent eux-mêmes : « le mystère des mystères restera toujours ceci : c'est que le dessin d'une bouche, la ligne d'un geste, la lumière d'un certain regard fassent de femme à homme des attractions comme de sphère à sphère (3) ».

Par exemple, ils comprennent tout le ridicule d'une théorie scientifique du baiser faite en ne tenant compte absolument que de l'action du système nerveux, et ils en ont fait une spirituelle satire aux premières pages de leur *Manette Salomon* : « Oh ! un baiser !..... lança Chassagnol, — à propos d'une toile exposée au Salon, représentant le premier baiser de Chloë. — Ça un baiser ! Cette machine en bois ! Un baiser, ça ? Un baiser de ces poupées antiques qu'on voit dans une armoire au Vatican, je ne dis pas..... Mais un baiser vivant, cela ? Jamais ! non, jamais ! Rien de frémissant..... rien qui montre ce courant électrique sur les grands et les petits foyers sensibles..... rien qui annonce la répercussion de l'embrassement dans tout l'être..... Non, il faut que le malheureux qui a fait cela ne se doute pas seulement de ce que c'est que les lèvres..... (Jusque-là, ils étaient sérieux, mais ici, commence la satire). Mais les lèvres, c'est revêtu d'une

(1) Préface de *Germinie Lacerteux*.
(2) *Lettres de J. de Goncourt*, p. 222.
(3) *Journal*, tome III, p. 115.

cuticule si fine qu'un anatomiste a pu dire que leurs papilles nerveuses n'étaient pas recouvertes, mais seulement gazées, gazées, c'est son mot par cet épiderme..... Eh bien ! ces papilles nerveuses, ces centres de sensibilité fournis par les rameaux des nerfs tri-jumeaux ou de la cinquième paire, communiquent par des anastomoses avec tous les nerfs profonds et superficiels de la tête..... Ils s'unissent de proche en proche aux paires cervicales qui ont des rapports avec le nerf intercostal, ou le grand sympathique, le grand charrieur des émotions humaines au plus profond, au plus intime de l'organisme,... le grand sympathique qui communique avec la paire vague ou nerfs de la huitième paire, qui embrasse tous les viscères de la poitrine, qui touche au cœur (1) ».

Ils tiennent compte de l'insaisissable qui subsiste toujours dans les actions même les plus physiques de l'homme, par suite de l'immixtion constante du spirituel dans le matériel ; mais malgré tout, l'analyse physiologique domine. Ils veulent étudier en médecins, en savants ; « ayant ouvert un livre de Gerdy : Physiologie philosophique des sensations, dit l'un des deux frères, je pense au beau travail qu'il y aurait pour un Michelet, au lieu de mettre sa pensée sur l'Insecte ou l'Oiseau, de prendre comme sujet d'étude, ce petit monde inconnu : l'enfant, et de raconter, avec des observations mitoyennes à la médecine, mais planant au-dessus, l'éveil successif de ses sensations et l'éclairage petit à petit de la rose intellectuelle de son cerveau (2) ».

Leur observation est donc surtout une observation physiologique, s'attachant, quand elle étudie les hommes, à isoler leurs muscles, leurs nerfs, à analyser l'expression matérielle de leur physionomie. Comme exemple, nous citerons ce passage de *Manette Salomon :* « La pauvre femme était toujours là, plus douloureuse, plus humiliée à chaque nouvelle adjudication, comme si, devant les morceaux de la vie de son mari vendus si bon marché, pleurait et saignait l'orgueil qu'elle avait placé sur

(1) *Manette Salomon,* p. 12.
(2) *Journal,* tome Ier, p. 255.

son talent. Le commissaire-priseur se ranimait, et paraissait sourire à l'idée de son dîner et de son plaisir du soir; il regardait en dessous cette douleur de jeune veuve avec de gros yeux sensuels de célibataire sceptique (1) ».

Partout et toujours, les Goncourt sont à la recherche du détail vrai; ils lui donnent la chasse, ils bibelotent à leur manière. Ils accumulent des traits caractéristiques, comme un collectionneur accumule les objets d'art de telle ou telle époque. Et c'est à l'aide de ces fragments qu'ils arrivent à reconstituer dans leurs œuvres la vision de la vie moderne, comme avec une série de souvenirs on reconstitue une salle de musée d'un certain siècle. Ils ont procédé pour le présent comme ils veulent qu'un historien sincère et consciencieux procède pour le passé : « Si l'historien veut saisir son siècle, sur le vif, et le peindre tout chaud, il sera nécessaire qu'il pousse au delà du papier imprimé ou écrit. Un siècle a d'autres outils de survie, d'autres instruments et d'autres monuments d'immortalité : il a, pour se témoigner au souvenir et durer au regard, le bois, le cuivre, la laine même et la soie, le ciseau de ses sculpteurs, le pinceau de ses peintres, le burin de ses graveurs, le compas de ses architectes. Ce sera dans ces reliques d'un temps, dans son art, dans son industrie, que l'historien cherchera et trouvera ses accords. Ce sera dans la communion de cette inspiration d'un temps, sous la possession de son charme et de son sourire, que l'historien arrivera à vivre par la pensée, aussi bien que par les yeux, dans le passé de son étude et de son choix, et à donner à son histoire cette vie de la ressemblance, la physionomie de ce qu'il aura voulu peindre (2) ». Telle est, suivant eux, la tâche de l'historien, et le romancier doit appliquer au présent une semblable méthode.

Tous les romans des Goncourt ont été composés de cette manière, sur une documentation sérieuse et approfondie. Pourtant, il ne faudrait pas conclure de cet amour de l'observation précise et rigoureuse, observation de savant pourrait-on dire,

(1) *Manette Salomon*, p. 116.
(2) *Préfaces et Manifestes*, p. 210.

qu'ils aiment et admirent la science et qu'ils lui reconnaissent un caractère esthétique. Personne n'a été, au contraire, plus ennemi du progrès matériel et de la généralisation de la science que les Goncourt. Leur *Journal* est rempli de remarques navrantes à ce sujet. En voici quelques-unes : « Au milieu de la conversation des grandes personnes, j'entends un gamin dire à un autre gamin qui dîne à côté de lui : « Mais la densité de l'eau ? ». Voici la génération présente des enfants. Ils ne sont plus amusés, ils ne sont plus intéressés que par des joujoux scientifiques, que par de la chimie ou de la physique à portée de leur petite cervelle. Les contes de fées ou les Robinson ne leur parlent plus. C'est là, je crois, un symptôme de la mort de l'art et de la littérature chez les hommes du vingtième siècle (1) ».

« On disait (à un dîner Magny) que Berthelot avait prédit que dans cent ans de science physique et chimique, l'homme saurait ce que c'est que l'atome et, qu'avec cette science, il pourrait à son gré modérer, éteindre, rallumer le soleil, comme une lampe Carcel. Claude Bernard, de son côté, aurait annoncé qu'avec cent ans de science physiologique, on pourrait faire la loi organique, la création humaine, en concurrence avec le Créateur. Nous n'avons fait aucune objection, mais nous croyons bien, qu'à ce moment-là de la science, le vieux bon Dieu, à barbe blanche, arrivera sur la terre avec son trousseau de clefs et dira à l'humanité, ainsi qu'on dit au Salon, à cinq heures : « Messieurs, on ferme ! (2) ».

Ils gémissent sur l'envahissement inouï de la science en ces dernières années, parce que la science détruit toute fantaisie, ne laisse subsister aucun vague, et que la fantaisie est nécessaire à la création de l'œuvre d'art. Et, de plus, ils pensent qu'à force de progrès on aboutira à la découverte du néant : « Les ballons, écrivent-ils, à force de monter, trouvent un ciel noir où rien ne se voit plus. C'est à ce ciel que la science finira par arriver (3) ».

---

(1) *Journal*, tome VI, p. 210.
(2) *Journal*, tome III, p. 288.
(3) *Journal*, tome II, p. 245.

Ils trouvent à la science un autre vice, plus déplaisant encore, et l'accusent, en propageant le positivisme, de faire oublier aux hommes la croyance à un certain idéal, les pensées élevées, le souvenir même des disparus : « A mesure qu'il y a civilisation, progrès, le culte des morts, le respect de la mort diminue. L'enterré n'est plus l'être sacré voué au redoutable je ne sais quoi par delà le monde. La fièvre de vivre des sociétés modernes, la bataille enragée des vivants fait de nos jours oublier les absents de l'éternité (1) ».

Ils haïssent donc le progrès, se refusent souvent à reconnaître à la science un caractère esthétique et, néanmoins, ils font du roman plutôt en savants qu'en poètes : Problème difficile à résoudre, semble-t-il, au premier abord, mais qui s'explique quand on examine leur œuvre de plus près.

Dans *Charles Demailly*, nous lisons cette parole prononcée par un certain Pommageot : « Je pense que le génie est une mémoire sténographique (2) ». Il faut se garder de croire que l'opinion de Pommageot soit, à la lettre, celle des Goncourt, car, ainsi que nous le verrons plus loin, les Goncourt veulent bien que l'artiste travaille sur le vrai, et non sur le chimérique idéaliste, mais aussi, et plus encore, ils pensent que le beau doit être extrait du vrai. L'observation du vrai constitue l'œuvre préparatoire seulement, mais une œuvre essentielle, et sans laquelle un roman ne pourrait avoir un caractère artistique.

L'imagination, suivant les Goncourt, ne peut jamais suppléer à l'observation, car elle produit des œuvres essentiellement logiques, alors que le vrai se reconnaît le plus souvent à un certain illogisme : « Le défectueux de l'imagination, écrivent-ils, c'est que ses créations sont rigoureusement logiques. La vérité ne l'est pas. Ainsi, je viens de lire dans un roman la description d'un salon religieux : tout s'y tient, tout s'y suit, depuis le portrait gravé du comte de Chambord jusqu'à la photographie du pape. Eh bien ! je me rappelle avoir vu, dans le

(1) *Idées et Sensations*, p. 187.
(2) *Charles Demailly*, p. 36.

décor sacro-saint du salon du comte de Montalembert, un portrait de religieuse qui était le costume de comédie d'une de ses parentes jouant dans une pièce du XVIIIe siècle. Voici l'imprévu, le décousu, l'illogique du vrai (1) ».

C'est que dans la réalité, il y a toujours un peu d'inattendu, comme dans la vie, tandis que dans une œuvre d'imagination construite comme un théorème, tout se tient, tout est à sa place, tout est mort : « L'imagination n'est jamais qu'un rêve rationnel. Il lui manque toujours dans l'invention des êtres et des faits, l'illogisme du vrai, de la vie (2) ».

A mesure qu'il vieillira, Edmond ira même jusqu'à reprocher à la composition de travestir et de déformer la réalité, et c'est à cette époque qu'il concevra deux manières de romans très différentes, le roman ouvertement fait d'imagination, de souvenirs lointains poétisés, et le roman de plus en plus scientifique, médical, saignant. Dans le premier genre on peut ranger les *Frères Zemganno*, dans le second la *Fille Elisa*. Peu d'années avant sa mort, Edmond écrivait : « Oui, je le répète, à l'heure présente, la lecture d'un roman, et d'un très bon roman, n'est plus, pour moi, une lecture captivante, et il me faut un effort pour l'achever. Oui, maintenant, j'ai une espèce d'horreur de l'œuvre imaginée, je n'aime plus que la lecture de l'histoire, des mémoires, et je trouve même que dans le roman bâti avec du vrai, la vérité est déformée par la composition (3) ».

Les Goncourt, par ce souci de l'observation extérieure rigoureuse, se sont attachés, même dans la composition de leurs œuvres, à conserver à leurs descriptions l'allure illogique de la réalité, à donner à leur style cet aspect inattendu qui est le propre de la vie. C'est ce qui a fait écrire à M. Jules Lemaître, en parlant d'eux : « Peu d'œuvres, dans leur ensemble, sont aussi harmonieuses que celles que nous étudions. Il y a une relation entre l'allure irrégulière et coupée du récit et le carac-

(1) *Journal*, tome II, p. 219.
(2) *Idées et Sensations*.
(3) *Journal*, tome IX, p. 33.

tère d'un grand nombre de personnages. MM. de Goncourt, ces nerveux, sont, dans leurs romans inquiets, les grands peintres des maladies nerveuses. Charles Demailly, Coriolis, Germinie, Madame Gervaisais, même la sœur Philomène et Renée « la mélancolique tintamarresque », sont, à des degrés divers, des névropathes, des personnes d'une sensibilité excessive et douloureuse, et qui dégénère aisément en maladie, et par là aussi sont excellemment « modernes (1) ».

Cette harmonie qui existe entre la composition de leurs romans et la vie moderne, ils l'obtiennent précisément par la méthode de juxtaposition des observations extérieures. Comme le dit M. Ebelot dans la *Revue des Deux-Mondes*, « ce qu'ils nous présentent, sous le nom de roman, c'est une suite de paysages, de descriptions et de croquis. On conçoit très bien qu'on se mette à deux, on concevrait à la rigueur qu'on se mît à dix pour bâtir des livres sur ce modèle. Faut-il voir dans cette façon d'écrire l'application des règles d'une esthétique nouvelle, ou bien cet expédient leur aurait-il été suggéré par le désir de concilier tant bien que mal les exigences de la production littéraire avec les satisfactions du travail collectif ? Peu importe, le procédé existe, acceptons-le comme un fait, et jugeons-le pour ce qu'il produit (2) ».

L'emploi de cette méthode fut donc nécessaire aux Goncourt, par le fait seul qu'ils travaillaient en commun. Le procédé de collaboration exclut presque toujours la création proprement dite et invite, au contraire, à écrire, par juxtaposition de notes, ce qui ne saurait donner de l'unité à l'œuvre.

Mais ce n'est pas la seule explication de cette manière de composer. Les Goncourt manquent d'imagination. Ils étaient en effet, sous ce rapport, inférieurs à la moyenne. Jules surtout, car Edmond, sur le tard, et notamment dans les *Zemganno*, fut un peu imaginatif. Mais ce n'est là qu'une exception ; pendant

---

(1) J. Lemaitre. *Revue Bleue*, 30 sept. 1882, p. 422.

(2) Ebelot. Madame Gervaisais, *Revue des Deux-Mondes*, 15 mai 1869, p. 308.

toute la carrière littéraire de Jules, et la majeure partie de celle d'Edmond, les deux frères ne purent que reproduire comme des photographes, mais des photographes artistes, des impressions momentanées. M. Doumic écrivait l'année de la mort d'Edmond : « Ils sont pareillement dénués d'imagination, de toutes les sortes et de tous les degrés d'imagination. Ils n'inventent pas. La maigre affabulation de leurs livres, encore la doivent-ils à un récit qu'on leur a fait, à un épisode dont ils ont été les témoins (1) ».

Ils reproduisent, avons-nous dit, leurs impressions momentanées ; c'est ce qui fait leur charme, mais c'est aussi ce qui empêche leurs ouvrages d'avoir un caractère de vérité générale. Sans cesse à l'affût du modernisme le plus aigu, ils traduisent toutes les nuances de la mode de la mentalité moderne, non qu'ils aient inventé le modernisme, « mais ils y ont tout réduit. Ils suppriment, ou peu s'en faut, la part de réalité foncière et constante qui donne à l'œuvre sa valeur humaine. La vérité qu'ils poursuivent est instantanée. Erreur en deçà de l'heure présente, erreur au delà (2) ».

Ces impressions momentanées, ils s'amusent à les collectionner, à les juxtaposer telles quelles sans se donner la peine de les combiner et de les condenser en une œuvre unifiée, vertébrée. Les Chapitres de leurs romans se tiennent plutôt comme les anneaux d'un reptile. Les Goncourt ont eu d'ailleurs conscience de cette infériorité, car ils ont compris que l'œuvre d'art est le produit d'un enthousiasme (3) ».

Enfin, raison plus intéressante, ils emploient cette méthode, parce qu'ils croient délibérément se rapprocher ainsi davantage de la réalité vivante, mouvante, où rien ne se tient solidement. Dans la préface de *Chérie*, Edmond écrit qu'il est « ambitieux de représenter l'ondoyante et mutable humanité dans sa vérité

---

(1) Doumic. *Revue des Deux-mondes*, 15 août 1896, p. 939.
(2) Pellissier. *Revue Bleue*, 18 mai 1895, p. 630.
(3) *Idées et Sensations*, p. 176.

momentanée (1) ». Leur *Journal* est rempli de réflexions du même genre, celle-ci entre autres : « L'art, c'est l'éternisation, dans une forme suprême, absolue, définitive de la fugitivité d'une créature ou d'une chose humaine (2) ».

Pour les Goncourt, la réalité n'est pas une. Ainsi qu'à tous les analystes et à tous les chimistes, elle leur apparaît comme infiniment composite, et leur intérêt se porte plutôt sur les éléments que sur l'ensemble. Ce sont d'ailleurs les détails, qu'ils ont instinctivement tendance à voir les premiers. La vue de l'ensemble, quand elle se produit ne vient qu'après celle des détails. La description suivante en est une preuve singulière. C'est celle d'un buste de Sylla exposé au Vatican : « Une tête, écrivent-ils, ayant le type de l'acteur Provost. Un vieillard, le front raviné de rides, l'œil sans prunelle, dans le creux d'un orbite froncé de patte d'oie, la chair lasse et débridée du vieil âge dans les joues, la bouche avec son hiatus de côté, entr'ouverte par l'édentement, un coin baissé, un coin relevé, et respirant une ironique et intelligente amertume : rien d'admirable comme les flottants modelages du dessous du menton et les deux belles cordes faisant la fourchette du cou. — Et quoi de plus artiste, dans cette tête, aux dessous et aux plans précieusement modelés, que ces coups de ciseau qui ont gardé la rudesse de l'ébauche, et griffent cette tête des fortes rayures de la vie et des années. Il y a dans cette tête des parties, ainsi que dans la fuite des joues, dans l'oreille qui laissent voir sous le rocheux du travail et dans le gros grain du marbre, comme le lâché d'un dessin de génie. Singulière et rare union de la beauté de la sculpture grecque avec le réalisme de la sculpture romaine (3) ».

Et c'est précisément cette faculté de saisir successivement tous les détails qui fait des Goncourt de merveilleux observateurs des formes, des couleurs et, par suite, des descriptifs d'une vérité, d'une originalité singulières, mais qui les empêche trop

(1) Préface de *Chérie*, p. XI.
(2) *Journal*, tome III, p. 43.
(3) *Journal*, tome III, p. 118.

souvent de voir l'ensemble des choses et de donner à leurs œuvres l'unité, sans laquelle notre mentalité ne peut concevoir l'œuvre d'art achevée.

Nous avons vu, dans un chapitre précédent, que l'observation esthétique des Goncourt consistait dans une certaine attitude à l'égard de leur entourage, qu'il y entrait de la curiosité, du scepticisme, de la nonchalance. Nous venons de voir dans celui-ci qu'ils ont voulu appliquer au monde matériel les procédés de l'observation scientifique, tout en se refusant à considérer la science comme une fin digne de leur respect. Nous en tirerons cette conclusion, qu'à leurs yeux, la science, bonne comme moyen d'atteindre un idéal esthétique, ne saurait être confondue avec cet idéal, qui lui demeure étranger et supérieur. L'observation scientifique indispensable à l'artiste ne vaut que comme un procédé permettant de réaliser l'observation esthétique.

CHAPITRE XX

Le sentiment de la couleur dans leur esthétique

Toute réalité était pour les Goncourt virtuellement esthétique ; mais, parmi cette réalité, leur sens artistique faisait un choix. Nous avons essayé de montrer le subjectivisme de leur conception du beau. Il nous reste, dans l'analyse des éléments constitutifs de cette esthétique, à examiner ceux qui, par leur prépondérance, semblent particulièrement distinguer le génie des Goncourt.

Ce qui frappe le plus dans leurs œuvres, c'est la fréquence des impressions de couleur, l'usage presque abusif de la valeur picturale des mots ; signes annonciateurs de la génération prochaine, celle de Richepin et de d'Annunzio.

Toute leur vie, les Goncourt ont été des coloristes. Avant leur vocation littéraire, nous avons vu qu'ils avaient songé sérieusement à la peinture, et que, pendant deux ans, ils avaient exclusivement cultivé cet art. Lorsqu'ils changèrent de direction, ils n'abandonnèrent point pour cela leurs pinceaux ; ils prirent seulement l'habitude de se servir de leur plume, comme d'un pinceau, cherchant à rendre par la magie du style tout le charme et toute la richesse de couleurs que leur œil percevait, si bien que, peu à peu, ils découvrirent les moyens d'être des peintres en littérature, méritant leur titre de peintre au même degré que les plus truculents portraitistes, ou les plus chauds paysagistes.

C'est qu'ils avaient une rétine merveilleusement apte à saisir toutes les délicatesses des nuances de la nature, et à discerner, dans le mélange harmonieux des tons, les éléments concourant à l'effet total. Chez eux, les visions se réfractent et donnent une image semblable à celle d'un écran ; les couleurs y sont isolées les unes des autres assez facilement pour être analysées sans que la réalité en soit, pour cela, moins exacte et moins esthétique. A chaque catégorie d'êtres correspond une vision propre. Certains voient en photographes, d'autres en poètes, d'autres en analystes, d'autres enfin, et les Goncourt sont de ce nombre, en coloristes, ce qui fait dire à Edmond : « Mon Dieu, peut-être deux ou trois années d'aveuglement avant ma mort, ce ne serait pas mauvais, cette séparation, ce divorce de ma vision avec la matière colorée, qui a été pour moi une maîtresse si captivante. Il me serait peut-être donné de composer un volume, ou plutôt une série de notes toutes spiritualistes, toutes philosophiques et écrites dans l'ombre de la pensée. Malheureusement, je crois déjà l'avoir dit, je ne peux pas formuler quelque chose, sans que mon écriture soit une façon de dessin, d'où sort mon talent d'écrivain (1) ».

Il est facile de s'en rendre compte. A maintes pages de leur *Journal*, on rencontre de courts tableaux littéraires, fidèles projections de visions, aussi nettes en leur coloris frais et solide qu'un

(1) *Journal*, tome VII, p. 62.

kakémono : « Ce soir, le soleil ressemble à un pain à cacheter cerise, sur un ciel, sur une mer gris perle, écrivent-ils. Dans leurs impressions en couleur, les japonais seuls ont osé ces étranges effets de nature (1) ».

On lit, à une autre page : « Paysage de crépuscule à Passy. Un ciel absolument cerise, un ciel coupé, rayé, haché par les branches, les branchettes, les brindilles des arbres, y mettant le dessin noir et persillé d'une agate arborisée. Là-dessus, un train précédé d'une solide fumée blanche, montant toute droite : un train, avec des bleus éteints et comme délavés de blouses dans les compartiments supérieurs. Au premier plan, la découpure aérienne de la grille du chemin de fer, apparaissant dans un ton d'acier poli, fait par le clair de lune (2) ».

A l'examen, ces pages nous produisent une impression singulière. Il ne semble pas que l'on soit en présence d'une vision littéraire de la réalité, mais bien plutôt de la description d'un tableau, tant chaque nuance a son expression juste, tant l'ordonnance des couleurs est savante et précise. C'est que chez les véritables coloristes, tels que les Goncourt, les sensations visuelles provoquent instantanément dans la rétine même, la formation d'un petit tableau déjà mûr pour le pinceau, la brosse ou la plume. Telle cette vision des bords de la Seine : « La Seine à cinq heures du côté du Point-du-Jour. Le soleil, une lueur diffuse de rubis dans un ciel laiteux, couleur de nacre, où monte l'architecture arachnéenne de la tour Eifel. Un paysage à la couleur d'un buvard écossais (3) ». Chose curieuse et à noter, ils se rendent compte eux-mêmes de cette particularité, car chaque paysage évoque chez eux l'image d'un tableau déjà vu, sourimono, buvard écossais, ou paysage de Jonkindt, peu importe, et dans l'appréciation des nuances de la vision qu'ils ont sous les yeux, ils s'aident inconsciemment de la toile présente à leur souvenir.

---

(1) *Journal*, tome II, p. 213.
(2) *Journal*, tome VI, p. 300.
(3) *Journal*, tome VIII, p. 23.

Et d'ailleurs, s'ils ont à ce point le sens de la couleur, c'est qu'ils éprouvent un plaisir extraordinaire à contempler un jeu de couleurs et que leur œil est tout réjoui des nuances chatoyantes ou heurtées d'un beau coucher de soleil. Cette joie des yeux, toute leur vie, les Goncourt l'ont éprouvée, joie d'enfant et d'artiste en même temps, car l'artiste a ce point commun avec l'enfant, qu'il est attiré par tout ce qui brille. Et cette joie, ils l'ont traduite à maintes reprises dans leurs romans, dans leur *Journal*, en particulier dans *Manette Salomon*, qui est, à ce point de vue, la plus caractéristique de leurs œuvres : « On goûtait la journée, disent-ils, la fatigue, la vitesse, le plein air libre et vibrant, la réverbération de l'eau, le soleil dardant sur la tête, la flamme miroitante de tout ce qui étourdit et éblouit dans ces promenades coulantes, cette ivresse presque animale de vivre que fait un grand fleuve fumant, aveuglé de lumière et de beau temps (1) ».

Au yeux des Goncourt, les couleurs « chantent » délicieusement, comme une symphonie délicate et touffue, brillante de motifs inspirés, ruisselante de murmures exquis. Ils ont une prédilection, néanmoins, pour les nuances douces et harmonieuses, les nuances dont la contemplation rend l'œil heureux, parce qu'elles ont l'air d'être elles-mêmes heureuses, les nuances qui rendent l'Asie Mineure si chère à Coriolis : « L'Asie Mineure ! dit-il. Si vous voyiez ce que c'est ! Un pays de montagnes, et de plaines inondées une partie de l'année.... c'est une vaporisation continuelle.... Tenez ! une évaporation d'eau de perles... tout brille et tout est doux... la lumière, c'est un brouillard opalisé... avec des couleurs comme un scintillement de morceaux de verre coloré... (2) ».

Un beau spectacle de lumière les ravit, les transporte hors d'eux-mêmes, dans une extase surnaturelle, incompréhensible pour des profanes. C'est ainsi qu'un coucher de soleil remarquable fait oublier, pour une heure, à Edmond, les misères et les horreurs tragiques de l'investissement de Paris en octobre

---

(1) *Manette Salomon*, p. 98.
(2) *Idem.*, p. 149.

1870 : «... Et à travers les jours et les manques du travail non fini, écrit-il, dans la trajectoire des obus français, un admirable coucher de soleil. On dirait un léger lavis de nuages violets sur une feuille de papier d'or rouge, au milieu de laquelle s'ouvrirait, en éventail, un grand rayon d'or vert, mettant un ton d'aurore pâle sur Saint-Cloud, et parmi les coteaux déjà endormis et éteints dans la neutralteinte du crépuscule (1) ».

Et cette fête de la lumière et de la couleur, les Goncourt l'ont communiquée à la plupart de leurs personnages. Ceux-ci sont, presque tous, des coloristes en leurs genres, épris de soleil, épris des nuances chaudes assemblées par la nature ou par l'art, et ressentant un plaisir, non appris, dans la jouissance de ces visions. Ce qui enchante Madame Gervaisais, dès son arrivée à Rome, c'est la beauté du ciel, l'éclat fulgurant de la lumière dorant les pierres, accusant les contours nets des monuments : « Elle sortit de son lit, écrivent-ils, heureuse de ce réveil nouveau dans le plaisir de vivre, auquel les maussades matins de Paris habituent si peu les existences parisiennes, et, jetant un peignoir sur ses épaules, ouvrant la fenêtre, toute grande, elle se mit à contempler le ciel d'un beau jour de Rome, un ciel bleu où elle crut voir la promesse d'un éternel beau temps ; un ciel bleu, de ce bleu léger, doux et laiteux que donne la gouache à un ciel d'aquarelle ; un ciel immensément bleu, sans un nuage, sans un flocon, sans une tache, un ciel profond, transparent, et qui montait, comme de l'azur à l'éther ; un ciel qui avait la clarté cristalline des cieux qui regardent de l'eau la limpidité de l'infini flottant sur une mer du Midi ; ce ciel romain auquel le voisinage de la Méditerranée et toutes les causes inconnues de la félicité d'un ciel font garder, toute la journée, la jeunesse, la fraîcheur et l'éveil de son matin (2) ».

De même, dans les églises romaines, ce qui séduit Madame Gervaisais, c'est cet assemblage de l'or et des marbres les plus divers, qui en fait de merveilleux temples de la couleur : « A

(1) *Journal*, tome IV, p. 98.
(2) *Madame Gervaisais*, p. 20.

mesure qu'elle y vivait, disent-ils, elle prenait une habitude d'être, pendant le chaud du jour, au milieu de cette pierre veinée, brillante, et à moitié bijou, de ce froid luisant des couleurs doucement roses, doucement jaunes, doucement vertes, fondues en une espèce de nacre irisant de ses teintes changeantes le prisme de toute une nef. Immobile, contemplative, elle avait un plaisir à se voir enveloppée de cette clarté miroitante où la chaude magnificence des dorures, l'opulence des parois, et la somptuosité des tentures semblaient s'évaporer et se volatiliser dans un air agatisé par tous les reflets des porphyres et des jaspes (1) ».

Germinie Lacerteux elle-même, la femme du peuple sans éducation, mais non sans instinct esthétique (car, s'il en était autrement, elle ne serait pas une création des Goncourt), Germinie est sensible aux belles couleurs du ciel ; elle ressent un plaisir inexpliqué à suivre du regard les nuances fuligineuses et suaves des couchers de soleil parisiens. « Sur la droite, écrivent-ils, elle apercevait Saint-Denis, et le grand vaisseau de sa basilique ; sur la gauche, au-dessus d'une file de maisons, qui s'effaçaient, le disque du soleil se couchant sur Saint-Ouen était d'un feu cerise et laissait tomber dans le bas du ciel gris comme des colonnes rouges qui le portaient en tremblant. Souvent, le ballon d'un enfant qui jouait, passait une seconde sur cet éblouissement(2) ».

Avec une optique si merveilleusement apte à saisir toutes les nuances de la couleur, il est naturel qu'ils aient cherché à les rendre en littérature et à essayer de reproduire, pour leurs lecteurs, les visions qui les enchantaient. Ils remarquaient, en effet, à quel point le sens de la couleur, de la couleur belle et vraie manquait aux artistes et aux hommes de lettres. Tout comme leur héros Coriolis, ils ne voient que du noir dans la littérature de leur temps : « Une monotone impression de noir lui venait devant les plus grands coloristes, et il

(1) *Madame Gervaisais*, p. 90.
(2) *Germinie Lacerteux*, p. 80.

cherchait vainement le Midi de la chair et de la vie dans les plus beaux tableaux (1) ».

Presque jamais la représentation de la couleur ne les satisfaisait, qu'il s'agît de peinture ou de littérature, et ils se sont fait un devoir de chercher, par un travail opiniâtre, à traduire par des mots leurs impressions visuelles. Les difficultés qu'ils devaient rencontrer dans cette voie, ne leur échappaient pas. Rendre la couleur des choses, c'est rendre la vie même, et rien n'est plus étranger aux fonctions courantes du langage.

La couleur est un élément composé de tant d'autres éléments, tels que le relief, la forme, se transformant à chaque seconde, sous des influences extérieures comme la lumière, ou intimes comme les dispositions morales de l'observateur, que sa beauté en devient pour ainsi dire insaisissable. Les formes peuvent se photographier, les couleurs échappent à tous les appareils, parce qu'elles existent autant dans l'œil de chacun de nous que dans la réalité objective. La couleur est essentiellement du domaine de l'impressionnisme, parce qu'elle est inséparable de l'idéal esthétique de chaque individu. En présence d'un même paysage, plusieurs artistes auront des visions de couleurs très différentes, et leur admiration ne se portera pas sur les mêmes détails. Nous lisons, par exemple, dans le *Journal :* « Je trouve à la gare du chemin de fer de Saint-Lazare, un groupe d'une vingtaine de zouaves, débris d'un bataillon qui a donné sous Mac-Mahon. Rien n'est beau, rien n'a du style, rien n'est sculptural, rien n'est pictural comme ces éreintés d'une bataille. Ils portent sur eux une lassitude en rien comparable à aucune lassitude, et leurs uniformes sont usés, déteints, délavés, ainsi que s'ils avaient bu le soleil et la pluie d'années entières (2) ».

La beauté de la couleur est ici une beauté toute morale, beauté surajoutée à cette vision pitoyable, par l'idée qu'elle suggère, idée de sacrifice et de dévouement à une cause élevée. Et cependant, c'est une beauté de couleur matérielle, car la

(1) *Manette Salomon*, p. 428.
(2) *Journal*, tome IV, p. 14.

fatigue de la campagne a donné aux hommes des attitudes plastiques, et à leurs uniformes un apaisement des teintes qui les rend plus harmonieux, et qui leur donne plus d'intérêt.

Il faut signaler ici l'attrait spécial de certaines colorations pour les Goncourt. Celles qu'ils préfèrent, ce ne sont pas les nuances chatoyantes de l'Italie, dont ils ont pourtant compris le charme ; ce sont plutôt ces nuances éteintes, que le ciel de Paris donne à toutes choses, et qui ont une tristesse délicieuse, une mélancolie douce aux regards, des nuances grises comme celles de l'hiver dans le Nord : « L'hiver de Paris, disent-ils, a des jours gris, d'un gris morne, infini, désespéré. Le gris remplit le ciel, bas et plat, sans une lueur, sans une trouée de bleu. Une tristesse grise flotte dans l'air. Ce qu'il y a de jour est comme le cadavre du jour. Une froide lumière, qu'on dirait filtrée à travers de vieux rideaux de tulle, met sa clarté jaune et sale sur les choses et les formes indécises. Les couleurs s'endorment comme dans l'ombre du passé et le voile du fané (1) ». Dans leur sens de la couleur se manifeste cette tendance morbide qui anime leur œuvre tout entière et donne un si grand caractère d'originalité à leur esthétique.

Les Goncourt, amateurs de sensations rares, sont aussi amateurs de couleurs rares, couleurs fausses, anémiées, maladives ou fantastiques, clair-obscur renouvelé de Rembrandt, ou grisaille à la Puvis de Chavannes. Ils ont une prédilection pour les visions aux couleurs de rêve, et de fantôme, comme celle qu'ils rapportent dans les *Frères Zemganno* : « Enfin, on ne savait à propos de quoi et comment, le spectacle plastique des deux frères évoquait dans l'esprit des spectateurs, l'idée et le souvenir d'une création ironique, baignant dans du clair-obscur, d'une espèce de rêve shakespearien, d'une sorte de « Nuit d'Été », dont ils semblaient les poétiques acrobates (2) ». — De là vient le culte qu'ils ont voué à Rembrandt, et le plaisir qu'ils ressentent à contempler longuement la « Ronde de Nuit ». Plusieurs pages

(1) *Manette Salomon*, p. 171.
(2) *Les Frères Zemganno*, p. 174.

de leurs œuvres sont des essais de clairs-obscurs : la fin de *la Faustin*, par exemple. *Sœur Philomène* est, par contre, un essai de blanc sur blanc.

Pour les Goncourt, les demi-teintes des clairs-obscurs, les effets d'opposition de nuances ont une puissance d'évocation qui en fait la valeur. Précurseurs de Mœterlinck et de Verhœren, les nuances correspondent chez eux à des idées et appellent nécessairement certaines pensées; les unes ont le pouvoir de rendre heureux; d'autres de déterminer un état de malaise. Comme exemple de ce symbolisme et de cette puissance évocatrice de la lumière, on peut citer ce passage de *Madame Gervaisais* : « Une lumière d'une inexprimable teinte expirante, d'une clarté d'aube de lune, semblait être la lumière angélique de l'*Ave Maria* (1) ».

Chez les Goncourt, apparaît déjà cette doctrine toute moderne, suivant laquelle, chaque état d'âme a sa couleur et chaque couleur est l'objectivation d'un état d'âme. Ils ne parlent pas encore des états d'âmes mauves ou roses, mais on sent, qu'à maintes pages, ces expressions viendraient naturellement sous leur plume, si le temps de leur gestation était écoulé.

La couleur évoque, en outre, pour les Goncourt, précisément parce que chez eux le sens visuel est le plus développé de tous, toute une série de sensentions gustatives, auditives, olfactives. Ils goûtent, ils entendent, ils sentent au moins autant par les yeux que par le palais, l'ouïe ou l'odorat, et, surtout, ils goûtent, ils sentent, ils entendent d'abord avec les yeux : « L'œil goûte en cuisine, disent-ils, avant que le palais ne déguste. Un plat trop salé a une couleur (2) ».

Cette inversion des sens, qui fait que l'être ne perçoit pas chaque sensation avec le sens naturel, constitue encore un raffinement de l'art et de la civilisation. Les Goncourt l'ont cultivée avec délices, et l'on sait de quels excès ils ont été, dans cette voie, les précurseurs involontaires. La culture des couleurs

(1) *Madame Gervaisais*, p. 80.
(2) *Journal*, tome III, p. 217.

offrait à leurs sens blasés un champ inexploré, une occasion heureuse de répondre à leur insatiable besoin de nouveauté, et de galvaniser l'esthétique traditionnelle.

CHAPITRE XXI

Leur sentiment de la plastique

Nous avons vu, dans un précédent chapitre, comment les Goncourt avaient, selon leur expression, « opéré le XIXme siècle de la cataracte », et lui avaient appris de nouvelles jouissances, en dirigeant sur les beautés du monde matériel un regard trop exclusivement tourné vers les abstractions illusoires de la vie extérieure. Illusion nouvelle, peut-être, mais réelle nouveauté : regarder amoureusement les choses, les caresser des yeux, ou plutôt se caresser à elles, découvrir dans le rapport de leurs lignes, ou dans l'harmonie de leurs nuances, une source de sensations agréables, révéler aux sens émoussés par une trop longue civilisation un mode de rajeunissement inespéré, affiner le goût d'une élite par une culture savante, inaccessible à la masse, créer ainsi une aristocratie intellectuelle, prête à prendre la place des anciennes aristocraties militaires, telle a été dans ce XIXme siècle, l'œuvre de l'esthétique des Goncourt. Nous savions déjà que les Goncourt s'étaient intéressés aux objets matériels, au mobilier, aux détails des formes, qu'ils s'étaient ainsi créé parmi les bibelots une vie familiale qui les entoura jusqu'à leur mort. Nous allons montrer, par une série d'exemples, quels détails attiraient particulièrement leur attention, quelles lignes, dans un ensemble, éveillaient en eux la notion de beauté, quels objets suscitaient leur admiration, leur convoitise, et leur semblaient dignes d'entrer dans le sanctuaire de leur maison

d'Auteuil. Nous y trouverons la confirmation de nombreuses idées que nous avons déjà exposées au cours de ce travail, et quelques indications précieuses sur l'idée générale que nous croyons être la pensée directrice de leur esthétique.

Comme l'a remarqué M. Bourget, « le culte de la forme qui les caractérise, provient en partie de leur sentiment de la couleur, parce que le relief résulte d'une dégradation des teintes (1) ». Ce n'est là toutefois qu'une explication superficielle : mais ce qu'il importe de savoir, ce n'est pas si le relief rentre dans la couleur, mais pourquoi le relief comme la couleur séduisent à ce point l'œil des Goncourt. Nous avons déjà exposé notre avis sur ce point : les raisons de cette inclination originale sont d'ordre physiologique et philosophique. Il faut faire une part très large au tempérament à la fois contemplatif et nerveux, à l'éducation spéciale que donne à l'œil l'étude technique de la gravure et de la peinture, et ne pas oublier l'influence lente, mais profonde du scepticisme. Dans un esprit d'ailleurs tourmenté du besoin de connaître, la forme devient vite la seule réalité : elle est le seul point solide qui surnage dans le nihilisme général. La forme, c'est encore et surtout une illusion captivante qui prend la valeur d'une réalité, d'une réalité qui ne se renouvelle pas.

Comme Sully-Prudhomme, ils ont vu que l'origine du sentiment résidait et ne pouvait résider que dans l'aperception des formes.

Ils sont de délicats et exquis matérialistes, mais des matérialistes de la forme, infiniment plus soucieux de la beauté extérieure des choses que de leur beauté morale ou intime, et infiniment plus sensibles aux impressions reçues par leurs sens, qu'aux impressions imaginées par leur cerveau. Semblables à Charles Demailly, « une nuance, une forme, la couleur d'un papier » les touchent « agréablement ou désagréablement », et font « passer les dispositions de » leur « humeur par

---

1 Bourget. *Ess. de Psych. contemp.*, tome II, p. 176.

les mille modulations de » leurs « impressions (1) ». Avec des sens aussi ouverts sur le monde extérieur, et aussi raffinés et artistes, il était difficile qu'il en fût autrement et qu'ils ne vouassent pas à la beauté matérielle et charnelle ce culte que leur esprit, ennemi des abstractions et des entités, refusait à la beauté morale et divine.

Et la forme, ils l'adorent sous « toutes ses formes » : joliesse de bibelot, ou grandeur froide du marbre, charme d'une main traînant sur un piano ses doigts fuselés, ou séduction d'une bouche au dessin courbe et rose, harmonie d'une potiche chinoise, ou grâce d'un pastel aux tons délicieusement fanés, chaque fois qu'ils contemplent un de ces objets, ils adorent toujours la même idole de beauté plastique, semblables en cela à leur maître et ami Flaubert, et transportent ce goût de la forme jusque dans la frappe de leurs phrases, ciselées comme des joyaux d'orfèvrerie. Chez les Goncourt, comme chez Flaubert, le culte de la forme donne à l'œuvre une singulière portée philosophique.

Chez des esprits plus chimériques, plus abstraits, et moins matérialistes, le culte de la forme mènerait directement au symbolisme, et c'est ce qui s'est produit pour Huysmans et Verlaine, disciples sur certains points de Baudelaire et de Flaubert, mais doués de tendances plus mystiques que celles de leurs maîtres.

Les Goncourt se placent entre Flaubert et Baudelaire d'une part, Huysmans et Verlaine de l'autre. Une nuance de mysticisme sensuel et moderne vient se mêler à leur idolâtrie toute païenne de la forme, mais sans réussir encore à l'altérer, et sans rien changer à la conception qu'ils s'étaient faite de l'art, eux qui écrivaient si péremptoirement : « L'art, c'est l'éternisation, dans une forme suprême, absolue, définitive, de la fugitivité d'une créature ou d'une chose humaine.... (2) ».

Parmi les formes, les Goncourt font un choix, choix qui con-

---

(1) *Charles Demailly*, p. 73.
(2) *Journal*, tome III, p. 63.

stitue une sorte de critérium du sens artistique, et porte, non sur une catégorie, mais bien sur des objets de toutes les catégories : « Chez un individu qui a le goût de l'art, écrivent-ils, ce goût n'est pas limité seulement aux tableaux ; il a le goût d'une porcelaine, d'une reliure, d'une ciselure, de n'importe quoi qui est de l'art ; j'irai même jusqu'à dire qu'il a le goût de la nuance d'un pantalon, et le monsieur qui se proclame uniquement amateur de tableaux et jouisseur d'art seulement en peinture est un blagueur qui n'a pas le goût d'art en lui, mais s'est donné par chic un goût factice (1) ».

Les Goncourt ont été charmés par les objets d'art les plus divers : tableaux, statues, bibelots, et des pays les plus divers. Ils ne se sont spécialisés ni dans la peinture, ni dans la sculpture, ils ont aimé l'une et l'autre, tout en appréciant les tapisseries, les soieries, en un mot toutes les formes d'art à condition qu'elles fussent artistiques. Jusqu'à un certain point, on peut même les qualifier d'éclectiques. Et néanmoins, s'ils ne se sont pas spécialisés dans une forme d'art, il n'est pas douteux qu'ils ont cherché dans tout objet qu'ils admiraient, un ensemble de qualités toujours à peu près semblables. C'est dans ce sens que s'est exercé leur choix, et ce choix est révélateur de leur esthétique.

Un des traits les plus caractéristiques de leur goût, c'est, d'abord, leur incompréhension des ensembles grandioses. Toute la beauté de l'art antique leur a ainsi complètement échappé : « Pourquoi une porte japonaise me charme-t-elle, et m'amuse-t-elle l'œil, écrivait l'un des deux frères, tandis que toutes les lignes architecturales grecques l'ennuient, mon œil ! Quant aux gens qui prétendent sentir les beautés de l'un et de l'autre art, ma conviction est qu'ils ne sentent rien, absolument rien (2) ». La beauté de la ligne droite, la beauté de proportion surhumaine où aucun détail pittoresque n'arrête l'œil, où tout est géométri-

(1) *Journal*, tome VIII, p. 239.
(2) *Journal*, tome III, p. 105.

que, où rien n'est tourmenté, ni imprévu, cette beauté les écrase, les opprime, les aveugle. Ils n'ont pas la faculté de la retenir, ils n'ont pas même celle de la voir. Virtuoses quand il s'agit de la perception des détails, ils sont déroutés en face des ensembles.

Il leur est arrivé parfois cependant de ressentir des impressions d'ensemble avec intensité, comme dans les deux passages suivants du *Journal :* « C'est beau, ce Paris, la nuit, vu du haut du Trocadéro, c'est beau, cette obscurité solide, sillonnée de feux. On dirait une mer aux vagues de pierres phosphorescentes (1) ». Il est impossible de rendre mieux et en moins de mots cette vision de la plaine enténébrée de Paris où s'allument des myriades de points lumineux déchirant, comme des épingles, le voile opaque et sourd de la nuit, et Zola, dans « Une page d'amour », lorsqu'il a essayé de décrire longuement cette impression n'a pas réussi à en donner une expression plus saisissante. A une autre page du *Journal*, Edmond nous raconte son impression (d'ensemble encore) à propos des dévastations produites par l'investissement de Paris : « J'ai un âpre, presque un cruel plaisir, dit-il, à me promener dans cette désolation, dans cette mort des choses, à travers une bise qui vous remplit les yeux de larmes (2) ». — Ce n'est plus ici une sensation provoquée par un détail, c'est une impression déterminée par tout un ensemble, sensation intense et confuse en même temps, résultant du concours de nombreux éléments impossibles à isoler.

Mais, ce ne sont là que d'assez rares exceptions, qu'il faut se garder de généraliser. Les Goncourt n'ont pas plus senti la beauté des ensembles, qu'ils n'ont compris celle des idées pures. Cela ne revient pas à dire qu'ils sont incapables de subir le charme du symbolisme. Ils aiment les formes qui sont à la fois suggestives d'idées et de sensations. Tel est du reste le titre d'un de leurs ouvrages. Chez eux, les sensations sont produites par la perception des formes et les idées ne naissent qu'à l'occasion

(1) *Journal*, tome VI, p. 243.
(2) *Journal*, tome IV, p. 129.

des sensations. Ils reconnaissent une grande importance à l'idée, d'ailleurs, et reprochent à Flaubert d'en donner trop au vêtement de l'idée, à sa couleur, à sa trame, si bien « que l'idée n'est plus que comme une patère à accrocher des sonorités (1) ».

Ils cherchent dans la forme l'idée de la vie, et c'est par là qu'on peut affirmer que, chez eux, la conception de la beauté matérielle se mêle presque toujours à celle de la beauté vivante et intellectuelle. La beauté, pour les toucher, les remuer, les émouvoir, doit être une beauté palpitante, frémissante, illogique. Ils apportent en art un peu des idées qu'ils ont en amour, lorsqu'ils disent : « La femme du Midi, ne parle qu'aux sens, son impression ne va pas au delà. Elle ne s'adresse qu'à l'appétit masculin. Et le soir, après avoir passé en revue tous ces types de beauté éclatante ou sauvage, que montrent la rue, le Pincio, le Corso, je trouve qu'il n'y a qu'une anglaise ou une allemande qui vous donne la sensation aimante, le remuement tendre (2) ».

Il faut, pour les séduire, qu'à la matière se joigne un peu de poésie, d'idéal, une idée suggestive qui l'anime. Leur sensualisme a ceci de spécial, qu'il est évocateur d'idée, et qu'après les avoir remués dans leurs sens, leur avoir donné le frisson, il met en action leurs facultés cérébrales, si bien que pour être parfaite, la sensation doit être intellectualisée. Ils reprochaient à l'art grec de ne pas agir sur le cerveau, sur l'imagination, et, par suite, de ne pas provoquer une émotion complètement esthétique : « Dans le beau grec, disaient-ils, il n'y a ni rêve, ni fantaisie, ni mystère, pas enfin ce grain d'opium, si montant, si hallucinant, et si curieusement énigmatique pour la cervelle d'un contemplateur (3) ».

En thèse générale, on peut donc dire que, pour les Goncourt, trait qui les distingue de Balzac, toutes les formes ne sont pas matières à œuvre d'art et ne méritent pas d'attirer également l'attention de l'artiste. Celui-ci devra faire un choix parmi elles,

---

(1) *Journal*, tome Ier, p. 178.
(2) *Journal*, tome III, p. 113.
(3) *Journal*, tome II, p. 5.

car, disent-ils : « la science du romancier n'est pas de tout écrire mais de tout choisir (1) ». Ils nous reste à découvrir quels ont été, chez les Goncourt, les principes directeurs qui ont éclairé ce choix.

Nous venons de voir qu'ils manquaient de vues d'ensembles et qu'ils étaient surtout séduits et charmés par des perceptions de détail. Nous devons chercher maintenant quelle sorte de détails les attire surtout. Connaissant leur goût pour tout ce qui est vivant, nous ne risquerons pas de nous tromper en affirmant qu'ils sont intéressés au plus haut point par tout détail carastéristique de la vie des êtres et des choses : « Je disais dernièrement à quelqu'un, écrit Edmond : Oui, dans mon *Journal,* j'ai voulu recueillir tout ce qui se perd de curieux dans la conversation (2) ». La conversation n'èst qu'une de leurs pourvoyeuses de documents et d'observations.

Un champ plus vaste encore, plus inexploré, plus riche en diversités curieuses et originales, c'est le visage de chaque individu, sur lequel se lit si bien l'âme de celui qui le porte. Les Goncourt ne sont pas très loin de penser qu'en faisant un portrait exact et esthétique de l'individu, on a fait en même temps plus de la moitié de sa psychologie Aussi, se sont-ils donné infiniment de peine pour dessiner ces visages tous différents, tous intéressants, dans lesquels chaque creux révèle un instinct, chaque saillie exprime un désir : « C'est curieux, comme le contact intime avec la cuisine d'un art, dit Edmond, est pour un littérateur, la révélation de choses nouvelles et originales à apporter dans son métier. C'est ainsi que ce modelage appliqué et chercheur des plans, des méplats, des saillies, des creux, pour ainsi dire, imperceptibles de mon visage, me faisait penser, que si j'avais encore des portraits physiques d'hommes ou de femmes à faire, je les ferais plus plastiquement, anatomiques, plus détaillés en la construction, la structure, le mamelonnement, l'amincissement du muscle sous l'épiderme, je

(1) *Journal*, tome III, p. 245.
(2) *Journal*, tome IX, p. 365.

pousserais plus loin l'étude d'une narine, d'une paupière, d'un coin de bouche (1) ».

L'art du peintre se confond ici avec celui du littérateur et s'aide de celui du modeleur, puisque toute la psychologie d'un personnage se dégage pour ainsi dire de son masque et de sa silhouette anatomique. Ils croient, un peu arbitrairement, qu'un type moral correspond nécessairement à un type physique, à une certaine manière d'être, de se tenir, d'agir : « Mérimée vient faire une visite à Saint-Gratien, racontent-ils. De gros traits, d'épais sourcils noirs, la forte encolure des hommes d'esprit de Louis-Philippe, le type d'un censeur de collège de province (2) ».

De là vient l'importance prépondérante qu'ils accordent à l'art du portraitiste, dans chacune de leurs œuvres. Jamais ils n'y introduisent un personnage sans nous le représenter d'une main sûre, en quelques traits caractéristiques, de manière à le rendre bien présent à notre esprit : « Aujourd'hui, écrit Edmond dans son *Journal*, j'ai la visite d'un collégien, d'un de ces grands collégiens à barbe, dont chaque poil est accompagné d'un bouton (3) ». Ce détail tout matériel nous ouvre des aperçus sur la mentalité du collégien, sa vie, et c'est ce que les Goncourt ont très bien compris. Détails pris sur le vif, tantôt crus, tantôt poétiques, toujours réalistes, voilà ce qui attire leur attention. Remarquons à ce propos, que ces détails sont presque toujours de ceux qui échappent au vulgaire et dont la découverte ne va pas sans une certaine flatterie de l'amour-propre.

Nous avons dit qu'ils furent les premiers à saisir la grâce familière de certaines attitudes, de certains gestes. L'observation suivante en offre un exemple : « Rue de Rivoli, un joli détail, écrivait Edmond, en septembre 1870 : dans le bruit fracassant du passage d'une batterie d'artillerie, un artilleur caressant le bronze d'un canon, d'une main amoureuse, qui semble peloter

(1) *Journal*, tome VIII, p. 117.
(2) *Journal*, tome II, p. 304.
(3) *Journal*, tome VI, p. 264.

de la chair aimée (1) ». Certains détails les amusent, les reposent, tout en charmant leur sens plastique. S'ils ont compris la grâce, la joliesse, voire la mièvrerie, s'ils se sont délectés dans ce délicieux et délicat XVIIIe siècle, où ils aimaient se promener, ils ont vu qu'il pouvait exister une plastique et une esthétique du laid expressif. Plusieurs de leurs portraits sont d'une atroce beauté, selon la manière des Espagnols et de certains Flamands. Nous en citerons quelques exemples, tirés de *Germinie Lacerteux* : « Maintenant, elle avait des bonnets fatigués, fripés, avec lesquels elle semblait avoir dormi. Elle se passait de manchettes, son col laissait voir contre la peau de son cou un liseré de crasse, et on la sentait plus sale encore en dessous qu'en dessus. Une odeur de misère, croupie et rance, se levait d'elle. Quelquefois, c'était si fort, que Mlle de Varandeuil ne pouvait s'empêcher de lui dire : — Va donc te changer, ma fille, tu sens le pauvre (2) ». — « Les terribles secousses, les détentes nerveuses des membres, les craquements des tendons avaient cessé ; mais sur le cou, sur la poitrine, que découvrait la robe dégrafée, passaient des mouvements ondulatoires pareils à des vagues levées sous la peau et que l'on voyait courir jusqu'aux pieds, dans un frémissement de jupe. La tête renversée, la figure rouge, les yeux pleins d'une tendresse triste, de cette angoisse douce qu'ont les yeux des blessés, de grosses veines se dessinant sous le menton, haletante et ne répondant pas aux questions, Germinie portait les deux mains à sa gorge, à son cou et les égratignait ; elle semblait vouloir arracher de là la sensation de quelque chose montant et descendant au dedans d'elle (3) ». Comme exemple de portrait que n'eûssent désavoué ni Ribéra, ni Zurbaran, on peut citer ce portrait de la supérieure de la prison, où la Fille Elisa expie son moment de folie : « La supérieure de la prison était une religieuse de quatre-vingts ans, au visage de cire, au front sillonné de rides rouges, de sang extravasé et qui paraissait comme un front sanglant.

(1) *Journal*, tome IV, p. 59.
(2) *Germinie Lacerteux*, p. 173.
(3) *Idem*, p. 120.

Sa pâle personne, son lent parler, son regard grisâtre et lointain, ses gestes découragés semblaient en faire une froide et tragique figure de la Déception (1) ».

D'autres fois, ils silhouettent, à la manière de Chardin, des personnages à la laideur familière et bienveillante, comme cette gouvernante de *Chérie* : Lina : « Lina avait la peau grise, de bons yeux de chien de chasse, une grande bouche riante, la taille carrée, des mains, — les mains de toutes les institutrices et de toutes les femmes de service allemandes, — des mains sèches, semées de petites lentilles blanchâtres et aux jointures rouges et comme sanguinolentes (2) ».

Ils se sont même montrés de remarquables peintres animaliers. Rien de plus intéressant, à ce point de vue, que les pages consacrées à la vie du singe Vermillon dans *Manette Salomon*. Elles sont peut-être le morceau où se manifeste le mieux cet art du choix des détails, dans lequel les Goncourt excellaient. C'est toujours par des traits vivants, des gestes précis qu'ils décrivent le singe, et c'est ainsi qu'ils parviennent à lui donner un caractère de si impressionnante vérité : « Anatole suivait tous ces jeux de sa physionomie, les impressions fugaces et multiples traversant ces petits animaux, l'air inquiétant de pensée qu'ils ont, ce ténébreux travail de malice qu'ils semblent faire, leurs gestes, leurs airs volés à l'ombre de l'homme, leur manière grave de regarder avec une main posée sur la tête, tout l'indéchiffrable des choses prêtes à parler, qui passent dans leur grimace et leur mâchonnement continuel. Ces petites volontés courtes et frénétiques des petits singes, ces envies coléreuses d'un objet qu'ils abandonnent, aussitôt qu'ils le tiennent, pour se gratter le dos, ces tremblements tout palpitants de désir et d'avidité empoignante, ces appétences d'une petite langue qui bat, puis, tout à coup, ces oublis, ces bouderies en poses ennuyées de côté, les yeux dans le vide, les mains entre les deux cuisses ; le caprice des sensations, la mobilité de l'humeur, les prurigots

(1) *La Fille Elisa*, p. 241.
(2) *Chérie*, p. 81.

subits, les passages de la gravité à la folie, les variations, les sautes d'idées qui, dans ces bêtes, semblent mettre en une heure le caractère de tous les âges, mêler des dégoûts de vieillard à des envies d'enfant, la convoitise enragée à la suprême indifférence, — tout cela faisait la joie, l'amusement, l'étude et l'occupation d'Anatole (1) ». Ils ont noté tous les gestes qui sont caractéristiques du mimétisme simiesque, les jeux d'Anatole et du singe, avec une adresse, une légèreté de touche, et une exactitude telles, que nous voyons Vermillon vivre et sauter sous nos yeux, « piété sur ses quatre pattes, la queue raide, sa raie de vieille femme dessinée sur son front, qui se fronçait, les oreilles aplaties, le museau tendu et plissé, ouvrant sa gueule avec la lenteur d'un ressort à crans et montrant des crocs prêts à mordre (2) ». Il y a ici de l'art du photographe, mais il y a plus et mieux, car nous nous trouvons devant un film de cinématographe, infiniment artistique, parce qu'il ne nous laisse voir que l'essence de la réalité, c'est-à-dire l'essence de la vie.

L'agonie et la mort de Vermillon sont incomparables de vérité. Les Goncourt ont su, par la seule description des phénomènes physiques et pathologiques relevés avec la science du vétérinaire, nous ouvrir des aperçus sur la mentalité même de l'animal, ses souffrances morales, nous émouvoir uniquement par le récit d'attitudes, et nous intéresser au sort d'un singe autant et plus qu'à celui d'un de nos semblables : « A tout moment, écrivent-ils, le pauvre petit malheureux soulevait sa tête, se retournait, changeait de pose et de place, donnant le déchirant spectacle de l'agitation continue dans l'incessant malaise et l'angoisse de toujours souffrir. Il se lamentait, se plaignait, poussait, en grognant, de petits : hun, hun. Une respiration visible et pénible courait sous la maigreur de ses côtes. Des frémissements nerveux lui fronçaient le front, relevant au-dessus de ses sourcils sa houppe de poils, et des crispations plissaient la chair de poule de son petit mufle aux coins de la bouche. Au haut de leurs

(1) *Manette Salomon*, p. 142.
(2) *Idem*, p. 143.

orbites, caves, ses yeux fermés laissaient voir une tache rouge, une meurtrissure de sang extravasé qui faisait paraître plus bleu, le bleuissement de ses paupières. Il restait longtemps avec un seul œil ouvert et veillant ; puis il s'enfonçait dans ce sommeil des malades, accablé, assommé, qui ne dort pas ; il rouvrait soudain ses paupières, jetait de côté ses yeux agrandis de souffrance, où passait du désespoir et de la prière de bête. D'autres fois, il avait des regards circulaires qui faisaient le tour de la pièce et s'arrêtaient avant de finir sur Anatole, des regards pleins de toutes sortes d'expressions, où se voyait comme la stupéfaction de sa souffrance, de son immobilité, de la corde qui pendait du plafond, sans qu'il s'y balançât. On eût cru que par moments, dans la lente douceur de ses yeux orange, aux grandes pupilles noires, il y avait l'étonnement de voir le soleil jouer sans lui à la fenêtre (1) ».

Pour donner l'idée de la mort de Vermillon, il leur suffit de la description d'un geste et aussitôt s'évoque à nos yeux une image de vérité navrante et poétique en même temps, douloureusement plastique et nerveusement impressionnante : « Tout à coup, disent-ils, il roula sur le côté ; sa tête eût un renversement suprême : elle bascula tout en arrière, avec un subit renfoncement dans les épaules, en découvrant le dessous blanc de son menton. Au bout de ses deux bras, allongés et raidis, ses deux mains serrèrent leur pouce sous leurs doigts, des ondulations affreuses coururent, en serpentant, tout le bas de son corps. Un mouvement furieux, semblable à la détente d'un ressort qui casse, agita une de ses jambes qui battit désespérément dans le vide... Puis ce fut une immobilité ou rien ne bougea plus qu'un petit tremblement de la plante des pieds (2) ».

Cette agonie et cette mort de Vermillon sont l'exemple d'une description toute matérielle et toute plastique aboutissant à provoquer des impressions et même des impressions morales plus fortes que n'aurait pu les rendre une description de senti-

(1) *Manette Salomon*, p. 307.
(2) *Idem*, p. 309.

ments. Ils ont voulu montrer que les animaux étaient susceptibles d'attirer notre intérêt, et de le retenir, et de là, ils ont conclu que le genre d'intérêt que nous portions aux êtres humains en littérature ne devait pas être différent et, par conséquent, que nous devrions considérer d'abord chez eux les manifestations extérieures telles que le costume, le visage, la silhouette, les gestes. De la représentation artistique de tous ces éléments, l'impression morale se dégagera d'elle-même et le littérateur, en faisant œuvre de peintre, aura fait en même temps œuvre de psychologue ; tel Coriolis dans son tableau de la plage de Trouville.

« Le peintre n'avait pas voulu seulement y montrer des costumes, disent-ils : il avait eu l'ambition d'y peindre la femme du monde telle qu'elle s'exhibe au bord de la mer, avec le piquant de sa tournure, la vive expression de sa coquetterie, l'osé de son costume, le négligé de sa robe, et de sa grâce, l'espèce de déshabillé de toute sa personne. Il avait voulu fixer là, dans ce cadre d'un pays de la mode, la physionomie de la parisienne, le type féminin du temps actuel, essayé d'y rassembler les figures évaporées, frêles, légères, presque immatérielles de la vie factice, ces petites créatures mondaines, pâles de nuits blanches, surmenées, surexcitées, à demi mortes des fatigues d'un hiver, enragées à vivre avec un rien de sang dans les veines, et un de ces pouls de grande dame qui ne battait plus que par complaisance. Les distinctions, les lassitudes, les élégances, les maigreurs aristocratiques, les raffinements de traits, ce qu'on pourrait appeler l'exquis et le suprême de la femme délicate, il avait tâché de l'exprimer, de le dessiner dans l'attitude, la nerveuse langueur, la minceur charmante, le caprice de gestes, la distraction du sourire, l'errante pensée de plaisir ou d'ennui de toutes ces femmes épanouies, à l'air salin, au vent de la côte, paresseuses et revivantes comme des plantes au soleil. De jolies convalescentes, au milieu des énergies de la nature, c'était le contraste qu'il avait cherché en faisant lever sous ses pinceaux, de toutes ces marques de petits talons de

Cendrillon semés sur la plage, les figures qu'elles font rêver (1) ». Et ils ajoutaient d'ailleurs en songeant certainement à eux-mêmes : « Le public ne vit rien de cette ambition de Coriolis dans son tableau exposé chez un grand marchand de la rue Laffite ».

Le public ne comprit pas davantage la prétention qu'avaient les Goncourt de rendre la mentalité des personnages, par la seule description de leurs vêtements, de leurs attitudes et de nous laisser entrevoir les drames de l'âme, à travers les fanfreluches, les gazes et les dentelles. Le public ne vit chez eux que des monomanes de la plastique et de la forme matérielle, qui ne connaissaient que le monde des gestes et des apparences. Certes, l'apparence prend chez eux une valeur nouvelle, mais il ne faut pas oublier qu'elle représente, à leurs yeux, l'expression d'une intimité invisible.

L'image n'est, chez eux, que le voile très transparent de l'idée, voile qui donne à l'idée un charme plus intense et plus divers. Ainsi, dans *Madame Gervaisais*, pour nous faire comprendre toute la ferveur de la foi qui s'empare des pénitentes à Rome, ils évoquent sous nos yeux un geste précis, une attitude significative : « Le tableau surtout la frappa, écrivent-ils, des confessions élancées de femmes qui, debout, la bouche tendue, plaquée contre le cuivre du confessionnal, se soutenaient et s'appuyaient avec leurs deux mains près de leur tête, posées à plat contre le bois, dans le mouvement de ces buveuses de campagne approchant la bouche d'un filet d'eau plus haut que leur bouche (2) ».

De même, pour nous donner l'idée de la personnalité d'une bourgeoise voisine de la cinquantaine, ils n'ont rien trouvé de mieux que de nous crayonner cette silhouette intime et familière : « Madame Mauperin se mettait des papillotes devant la glace, éclairée par une seule bougie. Elle était en camisole et en jupon. Sa grosse personne, au-dessus de laquelle, ses petits bras

(1) *Manette Salomon*, p. 344.
(2) *Madame Gervaisais*, p. 113.

allaient et venaient avec un geste de couronnement, mettait au mur la silhouette fantastique du déshabillé de la cinquantaine, et faisait trembler sur le papier du fond de la chambre une de ces ombres corpulentes que semblent dessiner ensemble, au fond de l'alcove des vieux ménages, Hoffmann et Daumier (1) ». Cette esquisse a l'air d'être volée à la réalité ; elle est impitoyable ; elle profane, mais si légèrement qu'on ne saurait l'en blâmer ; elle vit sous nos yeux, comme une tranche savoureuse et choisie d'existence bourgeoise vue au travers d'une optique d'artiste et fixée par une main digne de Téniers ou de Van Ostade.

Ainsi, ce qui dirige les Goncourt dans le choix des détails et l'observation des formes plastiques, c'est d'abord leur goût pour tout ce qui exprime la vie et particulièrement la vie affective ; et ce critérium laisse voir tout l'idéalisme qui se dissimule sous leur réalisme. Mais aussi, les Goncourt sont guidés par un autre instinct, celui des sensations raffinées et des formes rares, instinct que la civilisation a mis dans leur tempérament à leur insu, et peut-être pour leur malheur, et qui fait d'eux, jusqu'à un certain point, des précurseurs des maladifs tels que d'Annunzio. L'auteur du « Triomphe de la Mort » ne désavouerait pas des pages telles que celle-ci : « Tous les jours, Madame Gervaisais revenait de sa promenade du matin avec un de ces paniers. Les fleurs, pendant la journée s'épanouissaient dans la pièce où elle se tenait, et avec la fin du jour, elles commençaient à mourir en suavités exquises, en parfums expirants, comme si, de leurs couleurs fanées, s'exhalaient leurs adieux odorants (2) »; ou cette autre : « A dix heures, elle se couchait et s'endormait à ce bruit d'eau, à l'harmonie liquide de ces fontaines, qui sont à Rome, la musique berçante de la nuit jusque dans les cours des hôtels (3) ».

Ils aiment le luxe de tous les genres, et les personnages de leurs romans, même ceux de la condition la plus modeste, ont

(1) *Renée Mauperin*, p. 52.
(2) *Madame Gervaisais*, p. 41.
(3) *Idem*, p. 40.

des aspirations singulières au luxe et au luxe original, celui qui ne s'achète pas, celui dont on a le secret en naissant, ou qu'on n'acquiert jamais, luxe aristocratique que connaissent seules les races vieillies. La Faustin est bien sur ce point une fille et une élève des Goncourt, elle qui a besoin d'avoir constamment autour d'elle un décor qui charme ses yeux et qui colore ses gestes et ses actes d'une élégance précieuse. Pour séduire lord Annandale, dès la première entrevue, après un long temps d'absence, elle le reçoit dans cette salle de bain, d'une ornementation combinée savamment et pour auréoler sa chair d'un nimbe de mystère sensuel, et troublant, « d'une main tremblotante d'émotion, elle atteint sur une tablette un flacon, le verse tout entier dans le bain, et quand lord Annandale entre, le corps de la femme n'est plus qu'une apparence rose, presque invisible, dans une blancheur laiteuse, opaline, qui voile et habille sa nudité d'un nuage (1) ». Cette image, les Goncourt l'ont construite, moitié avec leur mémoire, moitié avec une donnée de rêve, car ils ont la faculté de poétiser la réalité, de la quintessencier, sans la fausser, ni la déformer, en projetant sur elle un charme qui l'enveloppe sans la cacher, et qui la fait sourire à nos yeux.

C'est ce charme que dégage la simple attitude du couple revenant le soir en coupé, et qui est si délicieusement noté dans *la Faustin* : « La Faustin, écrit Edmond, s'était assise à côté de William, avec le frou-frou que fait la soie de la robe d'une femme heureuse ; et tous deux, pleins de leur bonheur, restaient silencieux. Ils savouraient la volupté paresseuse qui, la nuit, envahit un couple d'amants dans un coupé étroit, l'émotion tendre et insinuante allant de l'un à l'autre, l'espèce de moelleuse pénétration magnétique, de leurs deux corps, de leurs deux esprits, et cela dans un recueillement alangui, et au milieu de ce tiède contact, qui met de la robe et de la chaleur de la femme dans les jambes de l'homme. C'est comme une intimité physique, et spirituelle, dans une sorte de demi-teinte, où les lueurs fugitives des réverbères, passant par les portières, jouent, dans

(1) *La Faustin*, p. 199.

l'ombre avec la femme, disputent à une obscurité délicieuse et irritante sa joue, son front, une fanfiole de sa toilette, et vous montrent, un instant, son visage de ténèbres aux yeux emplis d'une douce couleur de violette. Puis encore, le bercement de la voiture, qui balance les êtres et les pensées, et jette, à un cahot, une tête qui s'abandonne contre une épaule qui s'offre. Et sans un seul mot d'amour, les deux amoureux se laissaient aller au petit trot de la voiture, William tenant entre ses mains la main de Juliette, dont il tâtait machinalement les doigts menus et enlaceurs, la peau fine, lisse, chaudement moite, et cette paume douillette, d'où il lui semblait qu'un peu de la vie de la femme aimée se transfusait en lui (1) ».

Cette description est la description d'une suite de détails matériels et d'une suite de sensations indéterminées et demeurées habituellement dans le domaine de la subconscience. Les Goncourt nous laissent croire ou supposer que William et la Faustin sentent plus et mieux que des amants ordinaires, qu'ils prennent conscience de sensations infinies, ce qui est le propre du raffinement. Leur art de romanciers consiste à nous présenter des images toujours plastiques, éclairées d'un jour favorable, et à nous émouvoir par la rareté, voire l'étrangeté de leurs émotions esthétiques.

Tous leurs personnages d'ailleurs ont la même tournure d'esprit. Madame Gervaisais, dans son séjour en Italie, en est peut-être l'exemple le plus frappant : « Elle avait peine, racontent-ils, par ces jours, à s'arracher à toutes ces molles exhalaisons de la nature ; et elle jetait, en partant, un dernier regret en arrière au paysage, à la chaleur d'adieu du soleil, qui mourait souvent là dans la page d'un bréviaire lu par un prêtre assis sur une marche du petit cirque (2) ».

Ce qui intéresse le plus Madame Gervaisais, c'est la perception d'un petit détail, exquis de poésie, mais infiniment délicat, et difficile à percevoir : ce soleil mourant dans une page de bré-

(1) *La Faustin*, p. 207.
(2) *Madame Gervaisais*, p. 234.

viaire. C'est là un trait bien caractéristique de l'esthétique des Goncourt. Ils sont guidés dans le choix des formes par la recherche de l'exquis, du ciselé, du petit très achevé : « Il y a chez les Goncourt, écrit M. Doumic, dans leur tournure d'esprit, dans leurs tendances, dans leur goût, je ne sais quoi de mince, en même temps que de baroque, tout à la fois de compliqué et d'étriqué. Tout est petit chez eux, et tout ce qu'ils touchent, ils le rapetissent (1) ». Ce jugement est sévère, mais il faut néanmoins en reconnaître la justesse sous certains rapports. Ils ont tendance à rapetisser, parce qu'ils veulent trop quintessencier, de même qu'ils ont tendance à n'admirer que de petits objets très parfaits, des bibelots infiniment travaillés, mélanges des grâces les plus précieuses et des matières les plus rares.

Là encore se retrouve une des manifestations du mal du siècle. Ils souffrent de ne pas se trouver dans un cadre assez esthétique, de ne pas être entourés de ravissants objets familiers, quand ils voyagent ou qu'ils font un séjour en dehors de leur cher home. Ils ont traduit cette disposition d'esprit dans *Manette Salomon*, quand ils écrivent à propos de Coriolis : « La rusticité de l'auberge lui devenait dure, presque attristante. Il souffrait du bon fauteuil qui lui manquait, de toutes les petites insuffisances de l'installation, de cette misère d'eau et de linge faite à sa toilette, des serviettes de huit jours, de l'égueulement du pot à l'eau, de la cuvette de faïence si vilainement rosée sur le bord... Et il lui venait là les instinctives inquiétudes qui prennent les délicats et les souffreteux, jetés hors de chez eux, dans ces logis de hasard et de pauvreté, entre ces quatre murs où gondolent de mauvaises lithographies dans des cadres de bois noir (2) ».

Pour mieux situer la femme du XVIIIe siècle dans son atmosphère, avant d'écrire leur ouvrage, comme plus tard Victorien Sardou avant d'écrire une pièce, ils font collection des objets familiers, montres, éventails, dont elle avait coutume de se servir : « J'ai été longtemps, et je suis encore tourmenté par le

(1) Doumic. *Revue des Deux-Mondes*, 15 août 1896, p. 937.
(2) *Manette Salomon*, p. 259.

désir de faire une collection d'objets à l'usage de la femme du XVIIIe siècle, dit Edmond, dans le *Journal*, une collection des outils de son travail, — et une petite collection qui tiendrait dans le dessous d'une vitrine de la grandeur d'une servante. Il faudrait avoir la navette en porcelaine de Saxe la plus extraordinaire, la paire de ciseaux la plus précieusement orfévrée, le dé le plus divin, etc., etc. J'avais bien débuté, par le petit nécessaire en or de la vente Demidoff, qui a l'air d'avoir été ciselé sur un dessin d'Eisen, mais j'en suis presque encore dans ma collection à ce nécessaire (1) ». Et il ajoute plus loin, dans le même *Journal* : « Je m'amuse, je crois l'avoir déjà écrit, à faire une collection de menus objets d'art de la vie privée du XVIIIe siècle, et d'objets spécialement à l'usage de la femme. Parmi ceux-ci, les montres, ces petits chefs-d'œuvre de l'art industriel avec les délicates imaginations de leur riche décor, sont parmi les bibelots que j'aime le mieux. Et les regardant aujourd'hui, et les voyant l'une arrêtée à six heures et quart, une autre à neuf heures, une autre à midi et demie, ces heures m'intriguent, je me demande, si ces heures sont des heures tragiques dans la vie de celles qui les ont possédées, et si elles racontent un peu de la malheureuse histoire intime de ces femmes (2) ».

Les Goncourt, outre la jouissance très réelle et très consciente que leur procure la vue et la possession d'un bibelot parfait (3), estiment que rien n'est plus révélateur de la mentalité d'une époque, que ces objets familiers. Et aussi, faut-il ajouter, ils aiment, pour leurs œuvres et pour leurs personnages, cette atmosphère savoureuse d'art, que les bibelots et les éléments les plus infimes et les plus divers, d'une élégance précieuse et raffinée, répandent autour d'eux. Ils veulent en quelque sorte que leurs héros soient découpés sur une mosaïque de matières rares, comme les mosaïques de Venise, et soient auréolés et nimbés

(1) *Journal*, tome VI, p. 336.
(2) *Journal*, tome VIII, p. 129.
(3) *Journal*, tome VIII, p. 209.

d'orfèvrerie luxueuse, mais d'un luxe personnel, susceptible d'être goûté, compris des seuls artistes.

Le laque leur plaît, précisément parce qu'il en faut presque deviner les reliefs tant l'éclat en est laborieusement dissimulé, les ors usés, et la richesse effacée par un raffinement suprême (1). C'est ce caractère d'élégance distinguée qui fixe leur admiration sur les bibelots japonais : « Dans les petits objets manuels, fabriqués anciennement par les Japonais, écrit Edmond, on sent qu'ils travaillaient pour des touchers délicats, pour des tacts d'artistes. Et c'est curieux, quand on pense que ces objets étaient généralement fabriqués dans un burg (Sashki), sous la direction, l'encouragement de l'œil guerrier du propriétaire, tandis que nos burgraves d'Europe n'ont jamais été que des grossiers barbares (2) ».

C'est cette même rareté élégante qu'ils recherchent partout dans les menus objets familiers, dans la toilette des femmes. De là vient l'attention toute spéciale qu'ils accordent aux éventails, cette grâce nouvelle et précieuse de la femme : « Les pays de l'Europe, où ne se trouvent pas d'objets d'art français, on y découvre des éventails ; — l'éventail des émigrées, cet objet que dans sa fuite la plus précipitée, la femme française emportait toujours (3) ». L'éventail, c'est en quelque sorte pour eux le symbole de la femme du monde, de la femme du monde française surtout. Le geste qu'elle fait en le maniant leur paraît spirituel et délicieusement maniéré, avec un rien d'affectation nécessaire. Il s'agite, l'éventail, suivant les battements du cœur, plus ou moins saccadés, plus ou moins rapides ; il souligne un sourire, il dissimule une larme, il voile fugitivement le visage, pour lui donner du piquant ; il sert à exprimer toutes les pensées de la femme, et mieux encore, toutes les nuances de sa pensée, ses désirs et ses courroux, ses espérances et ses lassitudes, et cela, sans jamais blesser l'amant, ni trop l'encourager.

---

(1) *Journal*, tome II, p. 19.
(2) *Journal*, tome VI, p. 35.
(3) *Journal*, tome VI, p. 125.

De même pour le vêtement, les Goncourt le veulent élégant, d'une élégance sobre, sans effet pour le vulgaire, mais d'une rare saveur pour un dilettante : « Rien d'une volupté discrète, comme l'ancien cachemire, écrivent-ils. Toutes les modes actuelles, avec leur tapage, me semblent habiller la femme de scandale : le cachemire me paraît envelopper le mystère et le secret de la femme du monde, qui sort de chez son mari, — pour aller à son premier rendez-vous (1) ».

Il faut aux Goncourt, dans les vêtements de la femme, comme dans la littérature, un grain d'opium, un rien qui fasse rêver, pour les séduire et retenir leur attention. La Faustin en est l'exemple le plus achevé. Elle s'est fait construire un hôtel d'un luxe délicat et original ; elle s'habille simplement, mais avec une recherche mystérieuse et invisible, avec une prédilection toute spéciale pour le noir. Même dans ses parfums, elle introduit des odeurs spéciales, indéfinissables et pénétrantes, comme les aiment les Goncourt. Edmond écrivait vers la fin de sa vie : « Dans les parfums, l'Anglais introduit toujours du musc, et il en fait des parfums de sauvages, des parfums de Saxons. Ces odeurs canailles et migraineuses, qu'on les compare avec ce qu'était la senteur d'une chemise de femme d'autrefois ; l'odeur suave, à peine perceptible du véritable iris de Florence, sans addition et immixtion d'autre chose puant bon (2) ».

Or cette discrétion, cet effacement voulu de l'élégance rare, n'est dû qu'à une suprême civilisation et à une civilisation aristocratique. Les Goncourt ont été amenés à penser ainsi par une distinction naturelle, et aussi, faut-il dire, par une inversion exquise de leur sensibilité, qui n'était émue que par des impressions raffinées, des impressions qui leur venaient des œuvres polies des hommes, et presque jamais des beautés de la nature.

Nous ne pensons pas nous tromper, en disant qu'ils partagent un peu l'opinion de Chassagnol : « Cette grande étendue jaune et verte, cette machine, qu'on est convenu d'appeler la nature,

(1) *Journal*, tome II, p. 314.
(2) *Journal*, tome VIII, p. 167.

c'est un grand rien du tout pour moi..., du vide mal colorié, qui me rend les yeux tristes (1) ». Ils sont victimes de « cette corruption des vieilles civilisations qui incite l'homme à ne plus prendre plaisir qu'aux œuvres de l'homme, et à s'embêter des œuvres de Dieu (2) », eux qui ne craignaient pas d'écrire dans leur *Journal* : « On parle toujours de la création du créateur et jamais de la création de la créature. Cependant que de choses créées par l'homme ; depuis... jusqu'au céleste d'un air d'orgue (3) ».

Cependant, vers la fin de sa vie, Edmond est venu insensiblement, je ne dis pas à l'amour, mais à la compréhension du charme de la nature auquel il avait été si longtemps indifférent (4). Cette évolution doit être attribuée à plusieurs influences en dehors de celle qui a été exercée par l'agrément de cette habitation d'Auteuil, hors de laquelle la vie s'arrêtait pour Edmond. Quelques mois avant sa mort, Jules s'était senti lui-même devenir campagnard, et il semblait prédire cette transformation de la mentalité de son frère et de la sienne à l'égard des beautés de la nature, quand il écrivait : « Cette maison, — notre maison pendant une semaine (ils étaient à Vichy), nous a donné le goût presque le besoin de nous réveiller le matin en du jour jouant dans un jardin, à travers des feuilles. Deviendrions-nous champêtres ? et serait-ce une première vieillesse de corps et d'âme ? » (5).

Et en effet, cet éveil du sentiment de la nature chez Jules et surtout chez Edmond est dû à la vieillesse, qui nous détache un peu des hommes pour nous attacher à la nature, parce que les hommes sont changeants et que la nature nous paraît immuable. Enfin, à mesure qu'on vieillit, on se sent plus loin des crises passionnelles et on s'en désintéresse progressivement,

---

(1) *Manette Salomon*, p. 252.
(2) *Journal*, tome Ier, p. 60.
(3) *Journal*, tome III, p. 101.
(4) *Journal*, tome V, p. 7.
(5) *Journal*, tome III, p. 217.

pour s'intéresser peu à peu et toujours davantage à la poésie de la campagne, et aux émotions simples et reposantes des enfants. Tel fut le cas d'Edmond, qui s'amusait sur le tard à jardiner, et qui prenait plaisir à entendre, le matin, les oiseaux gazouiller parmi les ombrages d'Auteuil. Cette naissance du sentiment de la nature chez Edmond eut une répercussion directe sur ses œuvres. Ses personnages ne sont pas encore des campagnards, mais ils sont sensibles aux charmes de la campagne, ainsi qu'on le voit dans cette page des *Frères Zemganno :* « Tout le monde jouissait de la belle soirée stridente du chant des cigales, frissonnante du friselis de la feuillée parmi les cimes des hauts peupliers ; et dans la somnolente rêverie de l'obscurité, des souffles tièdes passaient sur les figures, comme des caresses et des attouchements chatouilleurs. Même parfois, la sombre envolée d'un oiseau au-dessus d'un ruisseau coulant, morne, dans un fourré de gigantesques orties dont les feuilles, à cette heure, avaient l'air d'être en papier noir, jetait un petit effroi qui n'était pas sans charme chez les deux peureuses femmes (1) ».

Quand la mère des Zemganno se sent mourir, elle attache obstinément ses regards à cette nature, qui lui semble le dernier point fixe où elle puisse se raccrocher : « Pendant des jours, un certain nombre de jours encore, la vue à la fois vague et fixe de la bohémienne, obstinément retournée contre le fond, s'attachait, par l'ouverture de la lucarne, à la nature fuyante derrière la voiture, et qui lointainement se perdait, se brouillait, disparaissait, en tressautant dans le cahottement des mauvais chemins (2) ».

La nature, Edmond l'a compris, c'est l'amie, la conseillère, la maîtresse mystérieuse et dominatrice de ceux qui vont quitter la vie et de ceux qui vont la vivre, car, dans la vieillesse, la civilisation a moins de prise sur les instincts, et, dans la jeunesse, elle n'a pas eu encore le temps de les invertir et de les blaser

(1) *Les Frères Zemganno*, p. 13.
(2) *Idem*, p. 100.

sur les émotions saines et naturelles. C'est ce qui fait que les gens âgés comprennent mieux les enfants, que les gens d'âge moyen, car ils se sentent plus en communion de pensée avec les premiers qu'avec les seconds. Aussi un des derniers ouvrages d'Edmond est-il l'histoire d'une jeune fille de sa sixième à sa dix-neuvième année, et dans cet ouvrage, il a consacré au sentiment de la nature chez l'enfant de délicieuses pages : « Enfin, dit-il, dans l'allée du Bréviaire, Chérie ressentait ces émotions troubles et un peu enivrantes que produisent la solitude, le bois, la ruine, chez de petits êtres ignorants, en lesquels commencent sourdement à parler les choses de la nature. De là des curiosités qui se taisaient, des interrogations qui ne sortaient pas, des pourquoi qu'elle renfonçait, — la petite fille étant plus discrète que le petit garçon sur le dévoilement de ses sensations (1) ».

Mais ce n'est là qu'une évolution tardive de l'esthétique des Goncourt. Pendant leur vie commune et leur production littéraire à deux, on peut affirmer, sans crainte de se tromper, qu'ils ont été indifférents, rebelles même à un degré singulier, à ce sentiment de la nature, et que toute leur attention s'est portée sur les œuvres des hommes et sur les œuvres les plus travaillées, les plus quintessenciées, presque les plus tourmentées, poussée par un goût spécial pour le maniérisme et la préciosité. C'est le goût qui leur faisait préférer à la froideur de l'art grec et à la pureté du gothique les grâces du style jésuite du XVIIIme siècle : « En voyant le chœur de la cathédrale de Mayence d'un rococo si tourmenté, écrivent-ils, si joliment furieux, avec ses stalles qui semblent une houle de bois ; puis ces églises de Saint-Ignace et de Saint-Augustin, aux balustres des orgues égayés d'amours, comme un théâtre Pompadour, la pensée se perd sur ce catholicisme si rude en ses commencements, si ennemi des sens, tombé dans cette pâmoison et cet éréthisme qui est l'art jésuite (2) ».

---

(1) *Chérie*, p. 56.

(2) *Idées et Sensations*, p. 88.

Ce même goût encore leur faisait trouver du charme aux meubles de Boule du XVIIIme siècle, à cause du travail infini de ciselure et d'incrustation dont ils sont les produits exquis : « La bibliothèque de Boule, dit Edmond, est la boîte par excellence des beaux livres, des belles reliures, faisant ressortir les riantes et lisses couleurs des peaux avec le foncé de ses panneaux, où se répète et revit un rien de la dorure du dos des volumes. Aussi est-ce en cette bibliothèque, qu'est la fleur de mes livres (1) ».

Et c'est enfin grâce à cette tendance qu'ils ont eux-mêmes donné au public ces délicieux ouvrages ciselés, comme des bijoux d'orfèvrerie, d'une manière si définitive que Zola prétendait qu'après eux, il n'y avait plus rien à faire dans cette voie : « Zola me dit, écrit Edmond : Après les analyses des infiniment petits du sentiment, comme cette analyse a été exécutée par Flaubert dans « Madame Bovary », après l'analyse des choses artistiques, plastiques et nerveuses, ainsi que vous l'avez faite, après ces œuvres-bijoux, ces volumes ciselés, il n'y a plus de place pour les jeunes, plus rien à faire ; plus à constituer, à construire un personnage, une figure ; ce n'est que par la quantité des volumes, la puissance de la création, qu'on peut parler au public (2) ».

Et en effet, dans l'analyse et dans la description des infiniment petits, non seulement du sentiment, mais encore et surtout de l'art, ils sont des maîtres incomparables, fixant d'un trait adroit et toujours souple, les contours les plus indécis d'un visage ou d'un bibelot, attrapant au vol, pour ainsi dire, les grâces insaisissables d'un pastel à demi effacé ou d'une Parisienne au charme factice, en laquelle ne vit que le souffle d'une civilisation vieillie.

Si l'on veut se rendre compte de leur merveilleux art de miniaturistes, on n'a qu'à examiner cette suite de figurines féminines qui se trouve dans *Idées et Sensations* : « Par une porte

(1) *La Maison d'un Artiste*, tome Ier, p. 343.
(2) *Journal*, tome IV, p. 16.

de salon, entre deux épaules d'habits noirs, des figures de femmes. L'une, une petite nymphe de Fragonard, une vraie petite porcelaine de chair toute claire, blanche et nacrée, de petits traits d'oiseau dans la plus aristocratique des maigreurs, de petites oreilles détachées, du rose d'un coquillage, des yeux scintillants, une poussière d'or pâle pour cheveux sur la tête avec des marguerites de diamant piquées partout.

L'autre, un chignon de cheveux mordu par un peigne fait de grecques d'or, une nuque ronde comme un fût de colonne, et, de là, s'abattant dans une rondeur polie de marbre, les épaules, les omoplates, qui, par la pose un peu renversée de la femme, fuient et s'enfoncent dans la robe, comme avec des repliements et des courbes d'ailes, des épaules qui donnent vraiment à l'œil la caresse d'une sculpture. Un dos antique du Directoire, avec un bout de profil long. Une femme qu'on voit dans une orgie de Barras et dans un portrait de Pagnest.

Une autre, des traits si bien découpés, si délicatement arrêtés, d'un dessin si caressé et si net, qu'ils semblent comme ciselés aux paupières. Une tête qui a la finesse et la gravure de traits des sculptures de poirier du XVIe siècle et des fines têtes de poupées chinoises.

Une autre, — grande échevelée, l'air poitrinaire, et fou, qui valse, la taille ployée, presque renversée, et à chaque tournant de la valse, laisse, à demi-défaillante, aller sa tête comme le visage d'une convalescente sur un oreiller: de l'ombre emplit le sourire ouvert de sa bouche, et l'on ne voit plus de ses yeux demi-fermés que le petit rond noir de la pupille.

Une autre, un médaillon de Syracuse, une petite tête nette, le front étroit, l'arc des yeux remontant, le petit nez droit, les yeux noirs comme des diamants noirs, la bouche vaguement ouverte, dans un sourire de statue. Elle respire je ne sais quelle grâce grecque, quelle coquetterie antique, distraite, presque lointaine, et qu'on se rappelle d'un marbre d'un musée, dont sa robe au repos dessine les plis et la simplicité tombante.

Une autre, — de fines boucles de cheveux blonds semés sur le haut du front, des yeux aux ombres profondes, au blanc

bleuâtre, à la prunelle veloutée, des yeux enfoncés et doucement lumineux, entre la paupière du haut vaguement éclairée comme d'une lueur de veilleuse, d'un reflet d'alcove, et le dessous de l'œil tout caressé de nuit ; des yeux qui semblent les yeux du soir (1) ».

Chacune de ces figures de femmes si diverses, si séduisantes et si vivantes nous apparaissent comme une œuvre d'art. Chez toutes ces femmes, se lit une recherche d'un certain idéal esthétique, à la réalisation duquel concourent tous les éléments de sa toilette et la moindre de ses attitudes. En les voyant, les Goncourt ont songé à un tableau, à une statue, à un visage déjà entrevus dans un musée, si bien que le souvenir, se mêlant à la réalité, a composé ces figures délicieusement artistiques et gemmées pour ainsi dire, produits exquis du travail de l'homme, et de l'homme arrivé à une civilisation suprêmement raffinée.

On voit donc l'importance et le rôle de la plastique dans l'esthétique des Goncourt. Sans doute, fera-t-on remarquer qu'il en va de même dans toute esthétique, ce qui ne saurait se nier ; mais nous avons voulu établir que, chez eux, la science des formes présente des caractères particuliers qui ne se rencontrent guère avant eux. Elle porte sur des détails, mais sur des détails choisis, sur ceux qui expriment une idée ou une sensation et, de préférence, une idée ou une sensation rares ; sur ceux qui manifestent l'activité créatrice du génie humain dans ses aspirations les plus individuelles, ou, si l'on veut, les plus aristocratiques. D'autres ont pu présenter le même état d'esprit, mais ils furent les premiers à en prendre nettement conscience, et à formuler l'idéal que recélait une telle conception de la vie ; de plus, leur grande originalité a été de montrer la puissance de révélation ou d'évocation des petits faits vulgaires, des menus détails, des moindres gestes, que non seulement la littérature antérieure ignorait, mais que l'œil même de l'observateur ne retenait pas. L'introduction de ces infiniment petits si chargés d'idées, de vie

(1) *Idées et Sensations*, p. 160 à 162.

et de poésie, constitue, selon nous, le renouvellement le plus important qui se soit opéré dans la littérature et les arts depuis le romantisme, et nous croyons que le mérite en revient aux frères de Goncourt.

CHAPITRE XXII

Le culte de la fantaisie dans leur esthétique

Si l'œuvre des Goncourt nous frappe d'abord par la recherche des sensations et des formes délicates, raffinées, délicieusement « pourries de civilisation », elle révèle à l'examen une tendance artistique non moins nette, l'amour de la variété, des contrastes, de l'imprévu, en un mot, le goût de la fantaisie.

Il y a là un nouveau principe qui, chez eux, guide le choix des détails et permet de leur attribuer ou non une valeur esthétique. Pour les Goncourt, l'uniforme est par essence anti-artistique et ennuyeux. L'artiste doit lutter contre la généralisation de ce fléau des temps modernes, causé par le progrès scientifique et la propagation de certaines doctrines sociales ; il a pour mission de sauver le pittoresque : « Une chose est en train de défaire le style de la rue et de la femme à Rome, écrivent-ils : la cotonnade, cette affreuse chose neutre qui fait penser à un temps où il n'y aura plus dans les cinq parties du monde qu'une même robe du même ton pour habiller toutes les femmes de tous les peuples (1) ».

L'uniforme dans le vêtement devient pour eux le symbole du terne, du médiocre, du moule convenu, où tous les artistes et tous les lettrés vulgaires viennent chercher la forme et la formule

---

(1) *Journal*, tome III, p. 115.

de leurs œuvres ; il est le symbole de l'esthétique démocratique, des émotions collectives, qui supposent un unisson. L'horreur des Goncourt pour ses moindres manifestations est une preuve de leur tendance d'esprit à cet égard. Nous allons la retrouver dans leur goût de la variété, leur recherche des contrastes, leur besoin d'imprévu. Pour eux, le véritable artiste, qui a la prétention de donner une représentation exacte et esthétique de la vie ne doit pas se confiner dans l'étude de telle ou telle classe de la société, ni de telle ou telle catégorie de sentiments : il doit les étudier toutes tour à tour, ou mieux encore, simultanément, côte à côte, parce que dans la vie réelle, toutes ces classes se mêlent, se heurtent, se compénètrent, donnant ainsi des effets de contrastes, comme les contrastes des couleurs sur la palette d'un impressionniste.

Ces oppositions de l'existence amusent les Goncourt. Ils se plaisent à passer brusquement du milieu le plus policé, au milieu le plus populaire. « Hier, écrivait l'un des deux frères dans leur *Journal*, nous étions dans le salon de la princesse Mathilde, aujourd'hui, nous sommes dans un bal du peuple, à l'Elysée des arts, au boulevard Bourdon. J'aime ces contrastes. C'est la société vue à tous ses étages » (1).

Leurs journées se trouvaient, en effet, remplies des occupations les plus opposées ; elles se passaient en délicates contemplations des souvenirs du XVIIIe siècle, suivies d'explorations à travers les quartiers les plus crapuleux de Paris, en rêveries au milieu des objets d'art, coupées de visites à la Maternité, à l'abattoir ou aux maisons closes de l'avenue de Suffrein. Ils en tiraient parfois une singulière tristesse : « Triste, triste, cette journée, écrivait Edmond, comme l'un de ces matins de sa jeunesse, où, au sortir du bal masqué, l'on a couché avec une femme qui n'avait pas de draps à son lit, et où, au jour levant, on est entré voir l'enterrement d'un pauvre, dans l'église d'en face (2) ». Et cependant, cette tristesse n'était pas sans charme.

---

(1) *Journal*, tome II, p. 86.
(2) *Journal*, tome VI, p. 57.

Ils aimaient ces contrastes qui les faisaient souffrir, parce qu'ils trouvaient en eux, un âcre plaisir, et une jouissance à la fois cruelle et délicate de dilettante.

Ils ne voulaient, à aucun prix, se confiner dans un genre d'études quelconque, pas plus qu'ils n'auraient voulu avoir sous leurs yeux des objets d'art du même style. Partout il leur fallait une discordance, ou, plutôt, un contraste : « Je ne suis pas fâché d'avoir introduit un peu beaucoup de japonaiseries dans mon XVIIIe siècle, écrivait Edmond, en parlant de l'arrangement de sa maison d'Auteuil. Au fond, cet art du XVIIIe siècle est un peu le classicisme du joli ; il lui manque l'originalité et la grandeur. Il pourrait à la longue devenir stérilisant. Et ces albums, et ces bronzes, et ces ivoires ont cela de bon, qu'ils vous rejettent le goût et l'esprit dans le courant des créations de la force et de la fantaisie (1) ».

Cet amour de la fantaisie et des contrastes violents se traduit dans leur œuvre par la juxtaposition de tableaux très opposés. Dans *la Faustin*, par exemple, on passe brusquement de l'intérieur vulgaire de la maîtresse de Carsonac aux élégances de l'hôtel de l'actrice, du foyer bruyant de la Comédie-Française, à la villa calme et solitaire des bords du lac de Constance.

Si l'on examine les personnages eux-mêmes, on est frappé des inconséquences de leur caractère, des tendances qui paraissent s'exclure d'ordinaire, et qui coexistent chez eux, en donnant des effets d'antithèse dignes du romantisme. Ces antithèses n'ont cependant rien de factice ; elles sont, au contraire, infiniment près de la réalité, car les êtres, hommes ou femmes, ne sont pas construits tout d'une pièce. Leur mentalité est illogique, leurs instincts sont discordants, et c'est en leur donnant ce caractère de fantaisie apparente, que les Goncourt ont fait preuve d'un remarquable talent d'observation et d'une science psychologique certaine. Ici encore ils ont appris à remarquer l'inaperçu, à fixer le mouvement de la vie, dans sa réalité.

Ils ont discerné que chez la femme du peuple les goûts les

(1) *Journal*, tome V, p. 173.

plus vulgaires peuvent coexister avec des aspirations vers un idéal assez élevé, et avec des prédispositions à l'élégance distinguée. Ainsi en est-il de la Faustin, fille d'extraction populaire, restée peuple sur bien des points, malgré la formation exercée par plusieurs années de théâtre, et en même temps douée d'un sens aristocratique surprenant : « Elle était en effet douée d'une délicate perception qui allait tout de suite à la qualité cachée, à la particularité rare, au beau non en vue, que recèle tout individu, à ces riens captateurs qui sont bien souvent les secrets atomes crochus de l'amour. C'était une vibration de la voix, un esprit du sourire, une beauté de la main, un façonnement de je ne sais quelle partie de l'être que l'amie ou l'amante mettait tout à coup en relief (1) ». « Mais pour être une créature du peuple, et être demeurée peuple par certains côtés, la Faustin était en même temps la créature d'élection, douée aristocratiquement, et se témoignant soudainement en ces élégances supérieures de l'âme et du corps, non apprises et trouvées, on ne sait comment et par quelle intuition, et que ne rencontrent pas toujours les gens nés dans les milieux de ces élégances (2) ».

Et ce sont précisément cet imprévu et cet illogique qui rendent la Faustin séduisante aux yeux des Goncourt et qui nous amusent chez elle.

Cet amour du constrate, ils le supposent d'ailleurs commun à tous les hommes, puisqu'ils écrivent : « Dans les maisons de la haute prostitution, les filles trouvent le succès dans l'affectation du genre canaille, tandis que, dans les maisons de la basse prostitution, c'est l'affectation du genre distingué qui fait l'empoignement des hommes venant s'asseoir dans la salle basse (3) ». L'individu, suivant eux, a horreur de ce qu'il voit tous les jours ; il lui faut du nouveau. Des aspirations à la chasteté peuvent exister, pour ce motif, chez des débauchés, et des élans vers l'idéal chez des créatures dégradées.

---

(1) *La Faustin*, p. 238.
(2) *Idem*, p. 236.
(3) *La Fille Élisa*, p. 125.

La Fille Élisa en est un exemple. Depuis longtemps, elle se livre sans dégoût, sans presque de répugnance à la prostitution la plus avilissante, et néanmoins elle a conservé une certaine faculté d'aimer, et d'aimer d'un amour virginal : « Et continuellement sa tête, dans l'élancement pur d'un rêve chaste, forgeait entre elle et le lignard aux fleurs, des amours avec des tendresses ignorantes, avec des caresses ingénues, avec des baisers innocents et doux, baisers qu'elle se rappelait avoir reçus autrefois, toute petite fille, d'un amoureux de son âge (1) ».

Suivant les idées des Goncourt, cette tendance toute morale se reflète sur la personne physique elle-même : « Dans cette toilette, malgré les taches de rousseur, si pressées sur son blanc visage, qu'elles le tachaient, comme des maculatures d'un fruit pierreux, Élisa semblait cependant jolie, d'une beauté ou se mêlaient au rude charme canaille de la barrière, la mignonesse de son nez et de sa bouche, le blond soyeusement ardent de ses cheveux, le bleu de ses yeux restés, comme aux jours de son enfance, angéliquement clairs (2) ».

Ils ont pratiqué l'antithèse non seulement dans la structure intime de leurs personnages, mais encore dans celle de plusieurs passages de leurs romans. Un des plus remarquables effets en ce genre a été obtenu dans *Sœur Philomène*, dans le récit de la mort de Romaine, dont la voix agonisante scande de chansons grossières et de paroles impies les versets de la prière du soir récitée par la sœur. Il y a dans cette scène une science des constrastes vraiment saisissante et qui fut bien utilisée au théâtre, lors de la réduction du roman en drame.

Et cette science des contrastes, ils l'ont précieusement cultivée, étalée, au risque de nous choquer souvent, mais préférant le scandale à l'ennui, et prenant plaisir eux-mêmes à cette recherche du discordant et de l'imprévu. Ils tenaient d'ailleurs ce goût de l'imprévu de Gavarni, qui les entretenait « de ses chasses d'autrefois à la femme, chasses à l'inconnu, dont le

(1) *La Fille Élisa*, p. 158.
(2) *Idem*. p. 161.

grand charme était l'aléatoire, l'aléatoire qui, disait-il, faisait le pêcheur à la ligne, le joueur, le coureur de femmes (1) ».

Et ce goût s'est développé chez eux d'une manière si vive, qu'ils en ont eu bientôt un besoin impérieux, et que ne rencontrant pas d'imprévu dans une vie décidément trop plate, ils en ont cherché en littérature : « Un ennui vague et qui n'a pas d'objet, écrivait l'un des deux frères, et qui se promène de long en large chez moi. La vie est décidément trop plate. Il n'y a pas deux liards d'imprévu ici-bas. Il ne m'arrive rien que des catalogues de ventes, puis des bobos ramassés, des migraines connues. C'est tout. Je n'hérite pas d'un monsieur que je ne connais pas. Cette jolie maison que j'ai vue vendre rue La Rochefoucauld, on ne m'apportera pas ce soir sa donation sur un plat d'argent (2) ».

C'est pour satisfaire ce besoin d'imprévu qu'ils ont été des novateurs, et que, dès le début de leur carrière littéraire, ils ont fui les sentiers battus, et rejeté les traditions de leurs devanciers pour faire dans le roman une œuvre essentiellement originale. Ils ont même été plus loin : Lorsqu'Edmond s'est aperçu, ou plutôt a cru s'apercevoir que la forme proprement naturaliste s'était généralisée, il a résolu de changer de genre et d'émouvoir le lecteur par des émotions nouvelles, où le réalisme se nuançait de poésie, ce qui ne lui valut d'ailleurs aucun succès : « Cette fois, écrivait-il dans son *Journal*, j'avais cru que la nature de mon livre, ma vieillesse même, désarmeraient la critique. Mais non, c'est un éreintement sur toute la ligne. Barbey d'Aurevilly, Pontmartin ont déclaré les *Frères Zemganno* un livre détestable. Pas un de ces critiques ne semble s'apercevoir de l'originalité, chose essayée par moi dans ce livre, de la tentative faite pour émouvoir avec autre chose que l'amour, enfin de la substitution, dans un roman, d'un intérêt autre que celui employé depuis le commencement du monde ». Et il concluait : « Allons, je serai attaqué et nié jusqu'au jour de ma mort, et même peut-

(1) *Journal*, tome Ier, p. 324.
(2) *Journal*, tome Ier, p. 324.

être quelques années après. Au fond, il faut l'avouer, ça fait, en mon par-dedans, une espèce de tristesse qui se traduit par un cassement de bras et de jambes, une fatigue physique qui a le désir et le besoin de dormir (1) ».

Et cependant la critique n'aurait dû que louer ces tendances novatrices, car même si elles sont erronées, ce qui n'était pas le cas, elles témoignent d'un effort sincère vers un idéal de beauté originale et sont par conséquent un principe nécessaire de progrès esthétique.

CHAPITRE XXIII

La recherche des sensations morbides dans leur esthétique

Voici un nouveau caractère de leur esthétique, qui procède en droite ligne de leur goût des contrastes : la recherche incessante des impressions étranges et rares, recherche qui les mène à celle des impressions maladives, névrosées, malsaines. Ils ont tendance, d'une part, à trouver toute réalité vulgaire, plate, parce qu'ils désirent l'imprévu, et, d'autre part, ils ne peuvent vibrer que sous l'archet de sensations quintessenciées et surtout rares. Et cet ensemble, ils ne peuvent guère le rencontrer dans l'existence courante, ils doivent le chercher dans le domaine de l'imagination et, comme ils sont sensuels, dans le domaine de l'imagination réagissant directement sur les sens pour les raffiner, ou mieux, les invertir.

C'est là, une disposition d'esprit qui tient en grande partie, ainsi que nous l'avons déjà vu, à leur tempérament et qui les a

(1) *Journal*, tome VI, p. 69.

détournés d'aimer jamais, parce qu'ils n'ont jamais pu rencontrer un jouet d'amour assez parfait : « Voici quelques courtisanes qu'il m'est donné de voir, écrivait l'un des deux frères dans leur *Journal*. Toutes me font l'effet de simples prostituées. Dans la familiarité et l'intimité de la vie, elles ne vous apportent pas d'autres sensations que celles que vous donne le commerce de la femme de maison. Qu'elles en sortent ou qu'elles n'en sortent pas, il me semble que, par leurs paroles, leur tenue, leur amabilité, elle vous y ramènent toujours. Aucune dans le vice, jusqu'ici, ne m'a paru d'une race supérieure. Au fond, je crois qu'à l'heure présente, il n'y a plus de courtisanes, et que tout ce qui porte ce nom, n'est que des filles (1) ».

Les Goncourt ont non seulement tendance à n'admirer que le quintessencié, l'étrange, mais ils ont tendance encore à n'imaginer et à ne ressentir que des visions étranges et des sensations morbides, les seules satisfaisantes et les seules esthétiques à leurs yeux. Il n'y a qu'à feuilleter au hasard leur *Journal*, pour s'en rendre compte. Les passages suivants, entre autres, sont bien significatifs : « Cette lumière implacablement blanche, de la lune dans ces premières nuits de novembre, dans cette nuit du Jour des Morts, est vraiment spectrale. Il me semble y voir des reflets de linceul (2). » Et plus loin : « Quel printemps ! les blanches fleurs des magnolias ont quelque chose de la constriction douloureuse des épaules de femmes décolletées, dans un courant d'air (3) ».

Et de même qu'ils imaginent des sensations rares et morbides, de même ils construisent des personnages névrosés, mais doués de névroses infiniment diverses. L'œuvre entière des Goncourt n'est qu'une galerie de névrosés, géniaux, il est vrai, artistes, dilettantes, presque séduisants et par là d'autant plus malsains et plus contagieux. Il y en a chez qui la morbidesse est à peine perceptible : tel Coriolis qui n'est atteint que d'une

(1) *Journal*, tome II, p. 159.
(2) *Journal*, tome V, p. 94.
(3) *Journal*, tome VI, p. 67.

sensibilité trop exquise et d'un sens artistique hypertrophié. Les émotions esthétiques provoquées par la vue d'un coucher de soleil, d'un beau dessin, d'une belle créature sont tellement fortes, qu'elles prennent dans son esprit enfiévré l'apparence de visions : « Et un jour de pays féérique, un jour sans ombre, et qui n'était que lumière se levait pour lui de ces albums de dessins japonais. Son regard entrait dans la profondeur de ces firmaments paille, baignant d'un fluide d'or la silhoutte des êtres et des campagnes ; il se perdait dans cet azur où se noyaient les floraisons roses des arbres, dans cet émail bleu sertissant les fleurs de neige des pêchers et des amandiers, dans ces grands couchers de soleil cramoisis et d'où partent les rayons d'une roue de sang dans la splendeur de ces astres écornés par le vol des grues voyageuses (1) ».

Cette puissance d'évocation chez Coriolis caractérise son tempérament morbide. Coriolis, en effet, est un névrosé à la sensibilité aiguë, à la volonté affaiblie, tout près de la folie ou de l'anémie cérébrale.

Madame Gervaisais est, elle aussi, une névrosée, et une névrosée plus facile à reconnaître que Coriolis. C'est une sensuelle que l'amour humain n'a point satisfaite et qui cherche des sensations plus violentes, plus rares et plus quintessenciées dans l'amour divin. Tout le roman n'est qu'une longue et admirable étude de cette névrose mystique à laquelle l'atmosphère de Rome redonne sans cesse une acuité nouvelle, par l'ambiance des monuments religieux, de la musique religieuse, des sermons, des confessions, et cette présence mystérieuse et obsédante du Pape. Il est difficile de dire quelle mystérieuse science les Goncourt ont dépensée dans ce roman, science de médecins, de savants et d'artistes en même temps, pour traduire et fixer à notre usage les moments successifs de cette maladie redoutable et délicieuse, pour en peindre toutes les nuances les plus subtiles. Nous en reproduirons les exemples suivants : « Peu à peu les deux campaniles de la Trinité du Mont devenaient pâlement

(1) *Manette Salomon*, p. 172.

blancs sur le ciel pâlement bleu. Madame Gervaisais se mettait à raconter des contes à son enfant, qui, fatigué, les paupières battantes, ne les écoutait bientôt plus, mais voulait toujours entendre la voix de sa mère (1) ». « Et l'alanguissement d'un reste de faiblesse, les flottantes songeries d'une tête un peu ébranlée, d'une imagination relevant de maladie, la faisaient s'abandonner au charme singulièrement poétique du crépuscule italien, cette paresseuse venue de la nuit, plus longue à venir de l'obscurité que dans les ciels du Nord (2) ».

Les impressions qui amènent Madame Gervaisais aux ardeurs d'une piété brûlante et mortelle sont des impressions morbides qui agissent sur ses sens, et non sur sa raison : « C'était à une église de la Piazza Colonna ; entre deux cierges, à côté d'un plat d'argent posé à terre pour les offrandes, sur une vieille descente de lit, il y avait une croix de bois noir, sur cette croix, un Christ nerveux, musclé, décharné, colorié d'une couleur morbide, une anatomie d'assassiné, avec du sang peint ; et tout autour, des adorations d'hommes et de femmes à quatre pattes choisissaient les parties frissonnantes et chatouilleuses du corps divin, pour y promener leur amour (3) ».

Et la folie mystique dont elle meurt n'est qu'une manifestation de la phtisie qui la ronge, et qui, en minant son corps, lui donne des aspirations d'une élévation singulière : « La maladie, la lente maladie qui éteignait presque doucement la vie de Madame Gervaisais, la phtisie, aidait singulièrement le mysticisme, l'extatisme, l'aspiration de ce corps devenant un esprit, vers le surnaturel de la spiritualité (4) ».

Voilà une pensée bien caractéristique de la mentalité des Goncourt. A leurs avis, la maladie donne, à l'être, de la séduction et même du génie, conception suivant laquelle les grands hommes ne seraient que d'admirables névrosés.

---

(1) *Madame Gervaisais*, p. 39.
(2) *Idem*, p. 80.
(3) *Idem*, p. 124.
(4) *Idem*, p. 324.

Le type de la grande névrosée, c'est la Faustin, cette héroïne, à laquelle M. d'Annunzio semble avoir emprunté plus d'un trait pour sa « Foscarina », cette admirable créature d'art, chez qui la passion du théâtre asservit et domine tout. Elle est sujette à des crises de neurasthénie et de découragement subites, elle qui dit avec angoisse à sa sœur : « Tu n'as donc pas, toi, certains jours, ces envies désordonnées, ces fringales de quelque chose d'inattendu, et qu'on ne sait pas, et qu'on voudrait qui arrivât (1) ». Elle a des désirs d'imprévu inexplicables, des prostrations, des dégoûts et elle ne fait rien pour les calmer, bien au contraire, son talent de tragédienne en dépend et elle s'imagine qu'on ne peut jouer un rôle passionné, en ayant soi-même une existence bourgeoise et calme : « Mais le rôle (de Phèdre)..... dit-elle, ce rôle que les plus grandes passionnées des temps passés n'ont abordé qu'avec un tremblement..... Ce rôle, pour le jouer..... il ne faudrait pas être dans l'état de froideur d'âme où je suis..... il serait nécessaire d'aimer follement, frénétiquement..... et du cœur, et de la tête, et des sens (2) ». Et néanmoins, pendant la préparation du rôle, un phénomène, diamétralement opposé à celui qu'elle recherche, se produit chez elle, phénomène d'ailleurs tout morbide, mais fréquent chez les actrices, prétendent les Goncourt : « Il y a encore une particularité à noter chez les actrices ; dans cette période de l'incubation d'un rôle, et surtout dans le labeur agaçant et contrariant des répétitions, elles sont comme enveloppées d'austérité, de froideur, d'insexualité. Elles semblent avoir déposé les grâces aimables de leur nature, qu'elles apportent à toutes les choses de la vie ; elles n'ont positivement plus le sourire, et elles se montrent avec le sérieux d'hommes traitant une affaire (3) ».

Cet état d'insexualité morbide se transforme bientôt sous l'effort de création du rôle, en un nouvel état, morbide aussi,

(1) *La Faustin*, p. 31.
(2) *Idem*, p. 43.
(3) *Idem*, p. 69.

mais très différent. La Faustin est dévorée de désirs hystériques, des désirs brûlants de Phèdre : « Dans l'étude de ce rôle de Phèdre, dans la possession de son cerveau par la tragédie dans l'effort de son intelligence à faire jaillir de ses entrailles la passion de la grande hystérique légendaire, la flamme brûlant la femme de Thésée, — phénomène plus commun qu'on ne le croit au théâtre, — s'était allumée dans le corps de la Faustin (1) ». Cette hystérie se manifeste de plusieurs manières, d'abord par un besoin d'entendre de la musique passionnée et d'assouvir ses nerfs par un débordement de notes : « Et maintenant, — s'exclama la Faustin en passant toute seule dans le salon, — maintenant une orgie de Beethoven, qu'on en joue, qu'on en chante, qu'on en danse. Je veux du Beethoven jusqu'au jour. Mes nerfs de ce soir ont besoin de cela (2) ». Ensuite, par un besoin de lectures suggestives : « Et à mesure que la Faustin lisait le « Mangeur d'opium », les ivresses d'imagination de Quincey la gagnaient, l'enlevaient, par une suite d'intenses sensations cérébrales, à la réalité de la vie, à l'ennui du jour, à la détente maladive de ses nerfs (3) ». Enfin, par un besoin de jouissances bestiales, dont elle sort dégoûtée, mais se rendant compte qu'elle a cédé à un mouvement subit de folie érotique. Ce qui caractérise la Faustin, c'est qu'elle n'est pas maîtresse de ses actes. Le génie du théâtre a tout inverti chez elle, même l'amour. La tragédienne a tué la femme et en a fait un être à la fois redoutable et sacré, monstrueux et indéchiffrable, comme une sphynge : « Elle était superbe, écrivent-ils, dans cette lumière spectrale, disant les beaux vers d'une voix baissée d'une octave au-dessous du ton, une voix, en mineur, avec laquelle elle avait l'habitude d'essayer ses intonations, une voix qui donnait à la tirade une concentration tragique, enveloppait le rôle d'une espèce de terreur sacrée, faisait l'effet d'un morceau de tragédie, déclamé par une ombre (4) ».

(1) *La Faustin*, p. 112.
(2) *Idem*, p. 171.
(3) *Idem*, p. 177.
(4) *Idem*, p. 298.

Aux moments de subconscience, dans le rêve, dans le sommeil, la Faustin, qui a quitté le théâtre, sacrifiant son ambition à l'amour, se sent invinciblement reprise par sa passion première, et seule, en vêtements de nuit, déclame les tirades de ses rôles d'antan.

Peu à peu, cette passion, refrénée par l'affection qui l'unit à William, devient une frénésie anormale, une folie atroce ; et cette folie, au moment de l'agonie de son amant, lui fait oublier son chagrin, sa pitié, ses sentiments les plus forts, pour lui suggérer l'idée de chercher à imiter, en vue d'une création future, les hideuses grimaces du moribond : « Et insensiblement, de l'imitation nerveuse, involontaire et contre son gré de tout à à l'heure, la Faustin était despotiquement amenée à une imitation étudiée, comme pour un rôle, pour une agonie de théâtre à effet ; et le rire qu'elle surprenait sur les lèvres de son amant, bientôt elle arrivait à chercher si c'était bien celui-là qu'elle avait sur les lèvres à elle, en se retournant et le demandant à l'ogive de la glace verdâtre de la vieille toilette placée derrière elle (1) ».

C'est là un cas de folie saisissant et digne de la plume d'un Edgard Poë ou d'un d'Annunzio, cas de folie imaginée avec amour par un cerveau morbide et à la création duquel tous les nerfs de l'auteur ont concouru. Aussi *la Faustin* nous apparaît-elle comme l'œuvre la plus séduisante, la plus moderne et la plus malsaine des Goncourt, parce qu'elle nous peint, et parce qu'elle nous laisse deviner. Dans ce livre, les personnages auxquels nous avons affaire sont des malades d'un charme et d'une valeur singulière, et de délicats sous-entendus nous laissent penser que nous nous trouvons en présence d'êtres de génie, souillés par les vices les plus honteux, les plus dégradants, les plus contre nature, et souillés, sauf peut-être Selwyn, sans qu'ils l'aient voulu, sous l'action d'une sombre fatalité, d'une méchante force surnaturelle qui a pris le malin plaisir de leur laisser, pour mieux les faire souffrir, dans leur abjection, une conscience du bien et des aspirations sincères vers un idéal.

---

1) *La Faustin*, p. 352.

Et c'est précisément de cette constatation très adroitement imposée à notre esprit par l'écrivain, que se dégage l'impression malsaine qui nous émeut et nous trouble de cette émotion fiévreuse dont les Goncourt ont été les premiers à connaître le secret.

L'œuvre des Goncourt, tout entière est d'ailleurs peuplée de malades. Germinie Lacerteux n'est qu'une nymphomane. Renée Mauperin, « une mélancolique tintamarresque », la Fille Elisa, une demi-responsable ; du côté des hommes, on trouve Coriolis, un névrosé, les Frères Zemganno, deux êtres à la sensibilité si aiguisée que la plupart des sensations se traduisent pour eux en souffrance, Charles Demailly poussé à la folie par le désespoir, enfin Barnier, cet interne qui est d'abord un collaborateur admirable de Sœur Philomène, dans sa tâche de charité, et qui, tout à coup, se sent pris de désirs sacrilèges, parce qu'une ancienne maîtresse a remémoré à son esprit ses amours d'antan. Et ces désirs sont d'autant plus violents, qu'il les sent plus abominables : « Un corps sacré... une robe bénie, dit-il..., je ne sais pas quoi d'inconnu qui fait peur comme la robe d'un prêtre, et qui attire comme la robe de la femme... J'ai vu des images, dans des livres, des religieuses comme cela, où il y a un homme à genoux ; c'est dans je ne sais plus quoi, un livre bête.... N'est-ce pas que tu es comme moi Pluvinel ? Il y a du sacrilège dans ces amours-là qui tente... Et le voile..., et tout ! Ah ! c'est du vrai fruit défendu ça ! (1) ». Il a conscience du caractère sacrilège de ces pensées, et il prend l'horreur de sa propre personne. Pour oublier, il se plonge dans l'ivrognerie et finit par se suicider d'une piqûre anatomique.

Le génie des Goncourt ne savait créer que des personnages malsains, mais doués, plus ou moins, d'une extrême originalité. Ce sont des malades dilettantes, tout comme leurs créateurs, jouant de leurs nerfs avec une virtuosité singulière, pour en tirer des sensations ignorées du vulgaire, et par là même contre nature. Les tendances esthétiques des deux frères se trahissent

(1) *Sœur Philomène*, p. 243.

remarquablement dans cette note du *Journal :* « Je ne sais quel charme ont les fleurs d'hiver, elles me semblent parées de quelque chose de joliment et délicatement souffreteux. Aujourd'hui, se dressait, sur la table de Nittis, un énorme bouquet de chrysanthèmes jaunes, mais si peu qu'on les voyait blancs, avec l'extrémité des pétales un rien violacée, et je regardais ce bouquet, sans pouvoir en détourner les yeux : c'était comme la pâleur d'une chair de petite fille meurtrie par le froid (1) ».

Ils poussaient si loin le goût du morbide, que, même dans les objets de la nature, dans les fleurs, les arbres, ils préféraient les fleurs et les arbres transformés par des greffages successifs, anémiés, faussés, devenus hybrides, à l'image de l'art de leur temps, des fleurs et des arbres civilisés et décadents : « Tout se tient, écrivent-ils, c'est fini des belles grosses roses bourgeoises, bien portantes, à la façon de la « Baronne Prévost ». Aujourd'hui, l'horticulture cherche la rose alanguie, aux feuilles floches et tombantes. Dans ce genre, est exposée une merveille, la rose appelée : Madame Cornelissen, une rose à l'enroulement lâche, au tuyautage desserré, au contournement mourant, une rose, où il y a dans le dessin, comme l'évanouissement d'une syncope, une rose névrosée, la rose décadente des vieux siècles (2) ».

Ce caractère s'explique, lorsqu'on sait que les Goncourt ont été toute leur vie des malades, et qu'ils n'ont jamais cessé de souffrir (3). Jules est mort dans un état tout proche de la folie, état qu'il avait soigneusement entretenu comme une source précieuse de talent, trouvant chose fort vulgaire la santé d'un génie bien portant (4), et s'offusquant même de l'exubérance campagnarde de Flaubert, qui blessait ses nerfs convalescents (5). Ce goût du

(1) *Journal*, tome VI, p. 44.
(2) *Journal*, tome VII, p. 198.
(3) *Journal*, tome III, p. 104.
(4) *Journal*, tome II, p. 91.
(5) *Journal*, tome III, p. 105.

morbide était une conséquence nécessaire de cette doctrine qu'ils se plaisent à nous exposer dans leur *Journal*, et suivant laquelle, « la passion des choses ne vient pas de leur bonté, ou de la beauté pure de ces choses, elle vient surtout de leur corruption. On aimera follement une femme, pour sa putinerie, disent-ils, pour la méchanceté de son esprit, pour la voyoucratie de sa tête, de son cœur, de ses sens ; on aura le goût déréglé d'une mangeaille pour son odeur avancée et qui pue Au fond, ce qui fait l'appassionnement, c'est le faisandage des êtres et des choses (1) ».

Remarquons, enfin, que les Goncourt voyaient, dans la culture des états morbides, une matière neuve et essentiellement originale, infiniment séduisante pour des esprits qui avaient, à un degré si remarquable, le goût de l'imprévu, doublé d'une horreur instinctive pour la banalité bourgeoise et traditionnelle. L'étude du morbide constituait, pour les Goncourt, un moyen facile de fuir et d'offenser les règles du beau, que voulait imposer l'Institut de leur temps. Leur œuvre entière peut être considérée comme une protestation contre l'esthétique bourgeoise des grands critiques : « En art et en littérature, disent-ils ironiquement, les opinions consacrées sont sacrées (2) ». Et ils ajoutent, un peu plus loin : « Quand le passé religieux et politique sera entièrement détruit, peut-être commencera-t-on à juger le passé littéraire (3) ».

Cette esthétique bourgeoise, faite de préjugés traditionnels, cette esthétique normale, les Goncourt l'ont combattue dans toutes ses manifestations artistiques et littéraires, officielles et privées. Ils lui ont reproché de n'être que le pensum du beau, d'avoir des admirations aveugles pour des entités abstraites, ou de simples mots, de refléter la sécheresse de l'esprit académique : « Les grandes, les originales œuvres, écrivent-ils, dans

---

(1) *Journal*, tome III, p. 63.
(2) *Idées et Sensations*, p. 147.
(3) *Idem*, p. 197.

quelque langue qu'elles existent, n'ont jamais été écrites en style académique (1) ».

A leurs yeux, l'Académie s'est elle-même condamnée en se faisant le rempart des préjugés littéraires et le sanctuaire du banal, du désuet, en recrutant ses membres parmi les auteurs médiocres, ce qui veut dire, sans originalité, auxquels elle ne trouvait d'autre mérite que l'observation des traditions et la peur des innovations : « Du moment que cette fois-ci, disaient-ils, deux poètes se présentaient à l'Académie, l'un qui s'appelait Autran, l'autre qui s'appelait Théophile Gautier, et que l'Académie a choisi Autran, ma conviction est qu'elle est composée de crétins ou de véritables malhonnêtes gens. Je lui laisse le choix (2) ».

Et ils croient de leur devoir d'éclairer l'opinion sur l'intelligence et les vices de cette Académie, qui devrait être une assemblée du goût le plus fin, qui devrait savoir discerner les efforts sincères des jeunes pour trouver une formule d'art nouvelle et les encourager dans leurs tentatives : « Ah ! la vérité ! Que dis-je, la vérité ! s'écrie Edmond. Non, mais tant seulement un millionième de vérité, comme c'est difficile à dire, et qu'on vous le fait payer. Tant pis, j'aime cette vérité, et j'aime à la dire, ainsi que c'est permis de son vivant, à la dose d'une granule homéopathique... et oui, pour cette vérité, telle quelle, s'il le faut, je saurais mourir, comme d'autres meurent pour une patrie. Puis, vraiment, est-ce que nos illustres, nos académiciens, nos membres de l'Institut se figurent passer à la postérité comme de petits bons dieux en chambre, sans alliage d'humanité aucune... allons donc... ces hypocrisies de la convention, tous ces mensonges seront percés un jour, un peu plus tôt, un peu plus tard (3) ».

L'Académie représente à leurs yeux la plus grande ennemie de la vérité en art et en littérature. Et c'est à ce titre qu'ils lui

(1) *Journal*, tome V, p. 198.
(2) *Journal*, tome III, p. 205.
(3) *Journal*, tome VII, p. 220.

déclarent la guerre, refusant avec un entêtement qui ne fut pas toujours assez judicieux, de se rallier aux admirations qu'elle commande. On sent du parti-pris dans leurs critiques à l'égard de Raphaël, comme à l'égard des grands classiques français du XVIIme siècle, Molière, Racine, et même de quelques-uns du XVIIIme tels que Voltaire. Déclarer la « Transfiguration » de Raphaël : « la plus désagréable impression de papier mal peint, que puisse donner la peinture à l'œil d'un peintre coloriste (1) », nous semble un jugement bien outrancier et qui paraîtrait de nature à faire du tort à leur goût, si l'on ne s'apercevait qu'ils visent moins Raphaël que l'idole de l'Ecole de Rome et de l'Académie des Beaux-Arts ; ces deux Instituts, sous prétexte d'imitation de Raphaël, condamnaient les jeunes à imiter « Mr Ingres », et, par suite, à perpétuer une tradition dont la platitude, le manque de couleur, l'absence d'originalité et l'air de béatitude bourgeoise, énervaient l'esprit novateur et aristocratique des Goncourt. Plusieurs passages de *Manette Salomon* portent la marque de leurs antipathies, celui-ci entre autres : « De là le succès des portraits de Garnotelle. Leur absence de vie, leur décoration passait pour du style, leur platitude était saluée comme une idéalisation. On voulait trouver dans leur air de papier peint, je ne sais quoi d'humble, de modeste, de religieux, l'agenouillement d'une peinture pâle d'émotion aux pieds de Raphaël (2) ».

Ils ne pardonnent pas à Ingres son autorité sur la génération nouvelle, autorité qui contrebalançait d'une manière fâcheuse celle du coloriste génial et novateur : Delacroix (3). Et ce triomphe d'Ingres était encore un méfait de l'Académie, un entre cent d'ailleurs, mais peut-être plus funeste dans ses conséquences que la plupart des autres. Les partisans de Raphaël, en art, ceux de Voltaire, en littérature, voilà leurs

(1) *Journal*, tome III, p. 124.
(2) *Manette Salomon*, p. 163.
(3) *Idem*, p. 16.

ennemis, parce qu'ils symbolisaient l'esprit poncif, bourgeois, normal et sain.

Aussi, dans son *Journal*, Edmond s'écrie-t-il avec un accent de sincérité : « Tout me désespère dans ce temps ! Ce n'est pas assez que mon pays soit en république, il fallait encore qu'il se plaçât sous la protection de Voltaire, de cet historien prenant le mot d'ordre des chancelleries, de ce bas flatteur des courtisanes de la cour, de cet exploiteur de la sensibilité publique, de ce roublard metteur en œuvre de l'actualité, de ce poncif faiseur de tragédies, de ce poète de la poésie de commis voyageur, de ce poète anti-français de la Pucelle, que je hais autant que j'aime Diderot (1) ». Voltaire, les Goncourt l'avaient spirituellement baptisé : « Satan-Prud'homme (2) ».

Ils en veulent à Voltaire et à Molière de ce que la critique rapporte tous ses jugements à ces deux auteurs et ne voie, pour ainsi dire, que par leurs yeux, dédaignant les tentatives novatrices et tout ce qui n'était pas exactement conforme à leur esthétique. Or le seul fait d'avoir un critérium est la négation même de l'art, et les critiques qui en adoptent un, ne sont plus, aux yeux des Goncourt, que des « lampistes de théâtre, comme Sarcey, par exemple (3) », et ils affichent un mépris insolent à leur égard : « Sarcey me traite de « névrosé » qu'il faut plaindre ! dit Edmond. Si vraiment c'est lui en littérature qui représente la santé, je me félicite de représenter la maladie (4) ».

L'esprit académique et bourgeois a encore un autre tort à leur avis ; c'est de croire certains sujets interdits au littérateur, soit à cause de leur familiarité, soit à cause de leur horreur, et de penser que le domaine de l'art se réduit à la peinture de quelques réalités nobles, comme le domaine de la tragédie se réduisait à des aventures royales. L'art, au contraire, est partout, et le romancier, comme le peintre, comme le sculpteur, peut,

---

(1) *Journal*, tome VI, p. 18.
(2) *Journal*, tome III, p. 166.
(3) *Journal*, tome VI, p. 140.
(4) *Journal*, tome IX, p. 347.

de l'avis des Goncourt, chercher ses sujets, où il veut, dans le peuple, comme dans la noblesse ; il peut même les prendre dans l'animalité inférieure : « Nos arts plastiques, écrivait Edmond, à nous Européens, n'aiment à représenter que l'animalité supérieure, les féroces, le cheval, le chien. Nos artistes n'ont pas cette tendresse qui porte les artistes de l'Orient à dessiner, à sculpter amoureusement la bête et toutes les bêtes ; les plus viles, les plus humbles, les plus méprisées, le crapaud, par exemple (1) ».

Aussi, n'ont-ils pas craint de donner comme héros à leurs romans, une bonne, une fille de maison close, un modèle, un interne, un gigolo de barrière, deux clowns, tout aussi bien qu'une tragédienne, un grand seigneur anglais, un haut fonctionnaire du second Empire. Ils se sont amusés à dérouter les critiques, à provoquer bien en face les défenseurs de l'esthétique bourgeoise.

Ils se sont fait même parfois un plaisir, toujours par haine de la banalité normale, de scandaliser leurs lecteurs par la crudité, le cynisme de certaines réflexions : celle-ci, par exemple : « Seulement l'Anglais, sous son masque de froideur et de spiritualité, étant de sa nature très libertin, il arrive assez souvent que dans ces liaisons érotico-sentimentales, et sans que cela entame le moins du monde la passion de l'amant pour la femme conjugalement adorée, quand il lui passe par la cervelle quelque fantaisie lubrique, l'homme va voir les filles ; et lord Annandale, en cela, imitait ses compatriotes (2) ».

Le plus souvent, c'est par le réalisme et l'atrocité des descriptions qu'ils se vengent des critiques, comme dans les récits de l'agonie de lord Annandale, du séjour de Germinie Lacerteux à la Maternité, de la vie de la Fille Élisa dans les diverses maisons, en sachant garder dans leur réalisme le plus effrayant, un sens artistique précieux qui sauve ce réalisme même, aux yeux des véritables esthètes.

---

(1) *Journal*, tome VII, p. 4.
(2) *La Faustin*, p. 245.

Ce goût du morbide que nous venons de constater chez les Goncourt, confirme et précise ce que nous savions déjà de leur esthétique. En morale, comme en sociologie, on a tenté d'établir la distinction du normal et du pathologique, en médecine, on a groupé une catégorie d'individus sous le terme d'anormaux ; en histoire naturelle, la tératologie s'est édifiée sur l'étude des monstres. Dans toutes les sciences, l'esprit humain s'efforce de discerner la règle qui fixe les types, et d'en faire le critérium du vrai et du faux, du bien et du mal. Il en va de même en esthétique. L'exaltation de sentiments normaux, moyens, communs à plusieurs, détermine une esthétique collective, nécessairement morale et traditionnelle ; mais, en face de celle-ci, prend place une esthétique essentiellement individualiste, où se transforment seuls en émotions esthétiques les sentiments et les sensations purement personnels, qu'aucun autre ne ressent, et qui, par la force des choses, présentent une déviation plus ou moins accentuée des sensations et des sentiments moyens ; une telle esthétique, qui est celle des Goncourt, pousse à la culture du moi, à son développement artificiel et morbide ; elle doit être considérée, non comme anormale, mais bien comme immorale par les adeptes de la morale sociologique. Néanmoins, il ne faudrait pas en conclure que ceux-là même la banniraient de l'Etat, car il n'est point démontré que le conformisme absolu soit un idéal désirable.

CHAPITRE XXIV

L'exotisme des Goncourt

Dans la préface d'*Outamaro*, pour s'excuser d'entreprendre à un âge avancé déjà, la tâche d'éclairer le public français sur la vie et les œuvres des peintres japonais du XVIIIe siècle, Edmond écrivait : « Il y a un tel charme à travailler dans du neuf, sur des êtres et des objets, où vous ne rencontrez pas en avant de vous un, deux, trois et même dix précurseurs (1) ». C'était avouer que son goût pour l'exotisme, goût partagé d'ailleurs par son frère, n'était qu'une manifestation nouvelle et une conséquence de son amour instinctif du nouveau et de son horreur des admirations de tout le monde.

L'exotisme est aussi, chez les Goncourt, un effet de cet état de civilisation et de raffinement maladif auxquel ils étaient prédisposés par leur tempérament morbide, et dans lequel ils se sont maintenus à plaisir. Cette maladie de l'exotisme, ils n'ont pas été les seuls à en être atteints. Gautier et Flaubert la partageaient avec eux ; leur *Journal* rapporte, à ce propos, la curieuse boutade de Gautier : « C'est cela, et c'est cela que Sainte-Beuve ne saisit pas. Il ne se rend pas compte que nous sommes, tous quatre, des malades... Ce qui nous distingue, c'est l'exotisme. Il y a deux sens de l'exotique : le premier vous donne le goût de l'exotique dans l'espace, le goût de l'Amérique, le goût des femmes jaunes, vertes, etc. Le goût plus raffiné, une corruption plus suprême, c'est ce goût de l'exotique à travers les temps ; par exemple, Flaubert serait ambitieux de forniquer à Carthage, vous (les Goncourt), voudriez la Parabère ; moi, rien ne m'exciterait comme une momie (2) ».

---

(1) Préface d'*Outamaro*, p. 1.
(2) *Journal*, tome II, p. 166.

Les Goncourt ont été atteints de ces deux formes d'exotisme. Exotiques dans l'espace, ils ont adoré l'art de l'Extrême-Orient, les mystères luxuriants et délicats à la fois du japonisme ; exotiques à travers les temps, ils se sont imprégnés du parfum du XVIIIe siècle ; ils ont cherché à extraire des éventails, des lettres et des bibelots tout le charme un peu fané que leurs possesseurs d'antan y avaient laissé. Nous ne nous occuperons ici que de la première forme d'exotisme, celle qui a dirigé leur curiosité vers l'Orient, puis vers l'Extrême-Orient.

Ils y ont été prédisposés par leur éclectisme, qui leur faisait comprendre l'art sous ses formes les plus diverses et les plus libres, au lieu de n'admirer que les œuvres d'un pays ou d'une époque. Aimant leur pays, d'un patriotisme qui confinait au chauvinisme, ils n'ont pas méconnu, pour cela, la valeur des autres races, et même ils ont eu le mérite de reconnaître parfois l'infériorité de l'art français au XIXe siècle, par rapport à certains arts étrangers : « Au Salon, un tableau attire-t-il mon œil par sa cuisine, par un effet nouveau, par une originalité quelconque, écrit Edmond, quand je m'approche et que je lis la signature, c'est le tableau d'un autrichien, d'un scandinave, d'un russe, d'un italien, d'un espagnol. En peinture, nous sommes battus par les étrangers, décidément battus. Une chose me frappe dans ce Salon, c'est l'influence de Jonkindt. Tout le paysage qui a une valeur à l'heure qu'il est, descend de ce peintre, lui emprunte ses ciels, ses atmosphères, ses terrains. Cela saute aux yeux et n'est dit par personne (1) ». Discerner la part d'influence que l'art étranger exerce sur l'art français est une tâche infiniment délicate et difficile dans laquelle les Goncourt ont réussi, parce qu'ils possédaient la science rare de l'exotisme.

Mais, si les Goncourt ont été des éclectiques prêts à sentir le charme de tous les pays et de tous les arts avec une louable impartialité, il faut dire cependant qu'ils ont eu une prédilection très spéciale pour l'Extrême-Orient et pour l'Orient. De tout

(1) *Journal*, tome VI, p. 206.

temps l'Orient les avait séduits par sa lumière, par sa riche et puissante coloration, par la fraîcheur et la douceur des nuances que la nature y présentait, à côté des rouges et des bleus les plus vifs. L'Orient, c'était pour eux le pays des contrastes violents et des charmes raffinés, le séjour des voluptés rares et secrètes, attirant par son mystère, par l'atmosphère de rêve qui semble y régner et dont le souffle nous arrive dans de riches étoffes et jusque dans ces fruits à la pulpe soyeuse qui ont l'air d'être l'œuvre de mains d'hommes, et non des produits naturels. Cette séduction de l'Orient sur les Goncourt est visible dans les premiers tomes de leur *Journal*, où repassent des souvenirs d'Algérie, et surtout dans *Manette Salomon*.

Ils traduisent leur propre sentiment, lorsqu'ils disent de Coriolis : « L'Orient l'avait toujours appelé, tenté. Il aimait à le respirer dans les choses venues d'outre-mer, qui en rapportent la couleur, l'odeur, le souffle. Son rêve, son bonheur, l'illumination et la vocation de son talent, la naturalisation de ses goûts, sa patrie de peintre, il avait trouvé tout cela là-bas (1) ». « Constantinople ! Ce seul mot éveillait en lui (Anatole) des rêves de poésie et de parfumerie, où se mêlaient, avec les lettres de Coriolis, toutes ses idées d'eau des sultanes, de pastilles du sérail et de soleil dans le dos des Turcs (2) ».

L'Orient leur plaisait, en un mot, parce qu'il y régnait, croyaient-ils, une civilisation plus avancée qu'en Occident, une civilisation aidée par le climat, par toutes les forces de la nature, et que les Orientaux avaient une mentalité infiniment rapprochée de la leur, par la recherche de la délicatesse, et par le besoin absolu de vivre dans une atmosphère d'art aussi nécessaire à leurs sens qu'à leur esprit.

Les Goncourt avaient, ainsi que Coriolis, les sens et le cœur des créoles, ou plutôt des orientaux, et c'est presque un portrait moral d'eux-mêmes qu'ils ont voulu nous laisser dans ces lignes : « Dans ces hommes des colonies, de nature subtile, délicate, raffi-

(1) *Manette Salomon*, p. 222.
(2) *Idem*, p. 125.

née, mettant dans les soins de leur corps, leurs parfums, l'huile de leurs cheveux, leur toilette, une recherche qui dépasse les coquetteries viriles et les sort presque de leur sexe, dans ces hommes aux appétits de caprice et d'épices, n'aimant pas la viande, se nourrissant d'excitants et de choses sucrées, il y a, en dehors des mâles énergies et des colères un peu sauvages, une si grande analogie avec la femme, et de si intimes affinités avec le tempérament féminin, que l'amour chez eux ressemble presque à de l'amour de femme. Ces hommes aiment, plus que les autres hommes (1) ». Ce dernier trait ne s'applique pas néanmoins aux Goncourt, mais toute leur vie, ils se sont attachés d'autre part à ne pas aimer et à reverser dans leur affection fraternelle leurs facultés affectives.

Artistes et féminins de tempérament, il est naturel que les grâces précieuses et contournées de l'Extrême-Orient les aient séduits par le cachet de richesse, d'élégance et de civilisation, dont les produits de la nature ont eux-mêmes pris l'empreinte : « Ne dirait-on pas qu'en mangeant une banane, écrivaient-ils dans leur *Journal*, on mange mieux qu'un fruit ? Comme tout, depuis l'attache du fruit, jusqu'à l'enveloppe, charme l'œil ! Dieu ne me semble avoir fait à la main et avec un caprice d'artiste que les arbres d'Orient (2) ». L'Orient, c'est pour eux le séjour de la fantaisie, et l'on sait, qu'à leur avis, sans fantaisie, il ne saurait y avoir d'art. De bonne heure l'Orient et la fantaisie se sont associés dans leur esprit, si bien que dès qu'ils se trouvent en présence d'une vision où le clair de lune met sa note fantastique, ils évoquent une image d'Orient, un shourimono aux teintes fraîches et tranchées, où les arbres tachent de noir dur une feuille rosée sur le fond de laquelle sourit un volcan effacé dans un lointain clair :

« A l'ombre, sur l'eau, un jardin fermé par une haie de roseaux à la Fragonard, levant leurs lances, d'où retombent si élégamment les feuilles, dans l'entrelac des joncs, des iris tran-

(1) *Manette Salomon*, p. 195.
(2) *Journal*, tome II, p. 221.

chant sur le vert ; devant les larges feuilles en assiette des nénuphars offrant et présentant, comme des tasses sur des soucoupes, leurs fleurs étincelantes de blanc frais à cœur jaune, reflétées dans l'eau tremblante, lucide, sombre, et qui dort..... J'adore ces plantes, ces fleurs de l'eau. L'eau me semble rouler la flore de l'Orient, et l'Orient même. Le roseau, le nénuphar, me font penser à la porcelaine de Chine ; ces fleurs blanches au papier de riz de Canton. Il y a de l'Asie pour moi au bord de toute rivière (1) ».

Cependant cet exotisme, jusqu'à une certaine époque, resta pour ainsi dire latent chez les Goncourt. Ils collectionnaient les japonaiseries, ils évoquaient des visions d'Orient qui mettaient un peu de soleil dans le gris du ciel parisien et dans la tristesse de leur vie. Ce n'est que peu de mois avant la mort de Jules que ce goût prit plus de développement dans leur âme. Chez Edmond, il devint une véritable passion, plus forte et plus vivace encore que son goût du XVIIIme siècle. Peu s'en fallut même qu'il n'entreprît un voyage au Japon, malgré son âge : « Depuis deux ou trois jours, écrit-il, je suis hanté par la tentation de faire un voyage au Japon, et il ne s'agit pas ici de *bricomanie*. Il est, en moi, le rêve de faire un livre qui, sous la forme d'un journal, s'appellerait : « Un an au Japon », et un livre encore plus senti que peint. Ce livre, j'ai la confiance que j'en ferais un livre ne ressemblant à aucun autre. Ah ! si j'étais de quelques années plus jeune ! (2) ».

Il ne fit pas le livre : « Un an au Japon », parce qu'il n'entreprit jamais le voyage projeté ; mais il écrivit deux ouvrages sur les peintres japonais du XVIIIme siècle et collectionna toujours avec un amour grandissant et un culte sensuel croissant, shourimonos et foukousas, bronzes et ivoires, oubliant presque pour les « monstres » admirables de l'Extrême-Orient les joliesses et les grâces du XVIIIme siècle, trop mièvres désormais pour son goût.

Le Japon devient pour eux un paradis où l'artiste possède

(1) *Idées et Sensations*, p. 204.
(2) *Journal*, tome V, p. 298.

deux secrets : celui de la couleur et celui de la fantaisie dans la vérité. Vivant surtout par les yeux, ils admiraient les dégradations délicieuses de ces nuances fausses répandues sur les porcelaines, sur les feuilles des paravents, et ils se délectaient dans la contemplation de ces roses pâles, pareilles à des « sorbets (1) », que boiraient les prunelles. Chaque fois qu'ils avaient l'occasion de voir une nouvelle potiche, chez Bing, ou chaque fois qu'ils laissaient errer leurs regards, aux heures de sieste, sur un des shourimonos accrochés aux murs de leur cabinet de travail, ils en éprouvaient un plaisir intense et délicieux : « Je dîne chez de Nittis, qui, la semaine dernière, est venu voir mes dessins, écrivait, à une page de son *Journal*, Edmond de Goncourt. C'est le petit hôtel, le domestique en cravate blanche, l'appartement au confort anglais, où l'artiste se révèle par quelque japonaiserie d'une fantaisie ou d'une couleur admirablement exotique. Et de Nittis a chez lui des foukousas qui font les plus claires et les plus gaies taches aux murs. Il y a entre autres des grues d'une calligraphie baroque sur un fond rose groseille, une vraie joie des yeux (2) ».

Délicieuses nuances que le Japon prodigue ! Il en jette non seulement dans ses ouvrages d'art proprement dits, mais encore sur les robes des femmes, presque sur les paysages qui semblent avoir été créés pour être peints. Les artistes du Japon possèdent une science des teintes délavées, toute exceptionnelle, de ces teintes mourantes qui sont une caresse pour l'œil : « Je ne connais pas, je l'avoue, écrivait Edmond, en parlant de l'œuvre d'*Outamaro*, dans aucun pays, d'impressions d'une harmonie aussi délicieusement mourante, et où les colorations semblent faites de ce qui reste de couleur dans le godet d'eau, où on a lavé un pinceau : des colorations qui ne sont plus, pour ainsi dire, des couleurs, mais des nuages qui rappellent ces couleurs (3) ».

---

(1) *Journal*, tome V, p. 340.
(2) *Journal*, tome VI, p. 13.
(3) *Outamaro*, p. 46.

Ce qui ne veut pas dire, pour cela, que les teintes japonaises soient fades. Bien au contraire, elles possèdent une fraîcheur telle, que les nuances occidentales, même les plus exquises nuances des pastels du XVIIIe siècle, pâlissent à côté d'elles. C'est le sentiment d'Edmond de Goncourt, qui disait : « Depuis que mes yeux prennent l'habitude de vivre dans les couleurs de l'Extrême-Orient, mon dix-huitième siècle se décolore. Je le vois grisaille (1) ». Et la raison en est d'ailleurs facile à trouver. Les teintes japonaises, quelques raffinées, quelques civilisées qu'elles paraissent être, sont directement inspirées des teintes de la nature, des nuances des couchers de soleil entre autres, vues par des prunelles infiniment plus subtiles que celles des artistes européens, et capables de retenir, pour les fixer ensuite d'un coup de pinceau léger, des visions telles que celle d'une « lune rose, toute diffuse, dans un ciel couleur brouillard de perle (2) ».

Le japonisme est, en effet, basé sur le réalisme, car tous les ouvriers d'art japonais ont cherché l'imitation de la nature et la plus exacte reproduction de la vie intime et familière. De là, cette valeur documentaire sur l'existence du peuple, que présentent les peintures et les bibelots japonais. Outamaro a été l'un des premiers réalistes. Comme l'écrit Edmond, « l'école que fondait Outamaro était l'école d'un art sortant de la convention, allant au peuple et apportant la représentation des scènes intimes de la vie vulgaire, dans la réalité des poses, des attitudes, des mouvements, enfin, donnant le spectacle pour ainsi dire photographique de l'existence de la femme de l'Empire du « Lever du Soleil » ; l'école de la vie, « Ou-ki-yo-ye : ouki signifiant celui qui flotte au-dessus, qui surnage ; yo, monde, vie, temps contemporain ; ye, peinture (3) ».

C'est au Japon, un siècle avant tous les autres peuples, que le véritable réalisme a pris naissance, et c'est pour ce motif que les Goncourt reconnaissent dans les artistes japonais, des pré-

---

(1) *Journal*, tome V, p. 252.
(2) *Journal*, tome VII, p. 260.
(3) *Outamaro*, p. 52.

curseurs. Les premiers, les japonais ont eu l'idée de peindre la vie de tous les jours, de mettre en scène des hommes appartenant aux classes sociales les plus diverses, et de les représenter dans l'accomplissement de leurs fonctions les plus humbles, comme les plus glorieuses, ouvrant ainsi une voie suivie, bien longtemps après, par les romanciers naturalistes et les élèves de l'école de Monet et de Raphaëlli.

Même dans le choix des procédés, ils ont deviné ceux qui feraient fortune. Ils ont, eux aussi, représenté la nature et la vie dans ses « convulsions », avec un air de névrose et de fièvre, un peu semblable à celui que les Goncourt mettront dans leurs romans. Outamaro, le peintre érotique par excellence, a mis dans son œuvre le réalisme le plus outré : « Mais vraiment, écrit Edmond, la peinture érotique de ce peuple est à étudier pour les fanatiques du dessin, par la fougue, la furie de ces copulations comme encolorées, par le culbutus de ces ruts renversant les paravents d'une chambre, par les nervosités jouisseuses de bras à la fois attirant et repoussant le coït ; par l'épilepsie de ces pieds aux doigts tordus, battant l'air ; par ces baisers bouche à bouche dévorateurs ; par ces pâmoisons de femmes, la tête renversée à terre, avec la petite mort sur leur visage, aux yeux clos, sous leurs paupières fardées ; — enfin, par cette force, cette puissance de la linéature qui fait du dessin d'une verge un dessin égal à la main du Musée du Louvre, attribuée à Michel-Ange (1) ».

Mais, ce qui plaît surtout aux Goncourt dans l'art japonais, c'est la fantaisie qui semble y présider, une fantaisie du goût le plus exquis et le plus rare, une fantaisie tour à tour comique et tragique, mais toujours essentiellement décorative. Et cette fantaisie s'exerce partout, dans la confection des petits et des grands objets, dans la décoration des maisons et dans la ciselure d'un bouton de porte : « A l'Exposition, disait Edmond, c'est vraiment charmant, cette petite et rustique maison japonaise du Trocadéro, avec son enclos de bambous, sa porte aux grosses fleurs

(1) *Outamaro*, p. 134.

sculptées dans un bois tendre, ses petits arbres en paraphe d'écriture, ses parasols, sous l'ombre desquels se remuent des volatiles minuscules, ses resserres en essences joliment veinées : tout ce goût et tout cet art décoratif dans une habitation des champs. Puis, la petite maison aux chambres grandes comme les chambres de Pompéi, vous fait toucher le cadre étroit où se joue la vie de ce petit peuple (1) ».

Cette fantaisie n'est qu'une interprétation de la nature, mais une interprétation infiniment originale, choisissant un détail ici, un détail là, de préférence un détail pittoresque, assemblant ce qui n'est pas d'ordinaire réuni, tirant ainsi de ce groupement un effet de contraste intéressant et amusant pour un dilettante et pour un amateur d'imprévu. Ils nous donnent ainsi une vision de la réalité, mais une vision éclairée par la plus luxuriante des imaginations sachant transformer les paysages et les êtres, comme un clair de lune ou un jour de neige ; et cette vision tient souvent sur une minuscule feuille d'éventail, ou sur un bouton de blague à tabac :

« Enfin, j'ai là un bouton de fer, disait Edmond, le bouton attachant la blague à tabac d'un japonais à sa ceinture, un bouton, ou en dessous de la patte d'une grue absente, d'une grue volant en dehors du médaillon niellé, se voit seulement le reflet de cette grue dans l'eau d'une rivière éclairée par un clair de lune. Le peuple chez lequel l'ouvrier, un ouvrier-poète, a de pareilles imaginations, ne croyez-vous pas que ce peuple puisse être proposé comme professeur d'art aux autres peuples (2) » ?

Les japonais ont aussi une autre forme de fantaisie, un autre genre d'imagination : la fantaisie et l'imagination du monstre. Et, sur ce point, ils sont bien supérieurs aux artistes du Moyen âge. Leurs monstres plaisaient au goût des Goncourt par leur diversité, par la richesse des couleurs assemblées, par « l'échevellement », la hardiesse, la folie des conceptions, folie qui déroute les cerveaux occidentaux et laisse bien loin derrière elle

(1) *Journal*, tome VI, p. 20.
(2) *Journal*, tome VI, p. 308.

tous les ouvrages de l'imagination du douzième et du treizième siècle.

Les Goncourt admiraient cette virtuosité dans la création d'êtres contre nature, nés d'assemblages imprévus de têtes de tigres et de corps de dragons, d'yeux de chacals et de queues de serpent flottant dans des nappes d'azur ou de vert de Chine, étoilées de fleurs et d'astres d'or. Aussi chérissaient-ils le plafond de leur cabinet de travail, un des produits les plus purs de la fantaisie nipponne : « Au plafond, décrit Edmond, c'est un enroulement colère de lions de Corée, au milieu d'un champ de pivoines. Se détachant du fond de velours noir, parmi d'énormes fleurs de toutes couleurs, les deux monstres trapus, les yeux injectés de sang, et semblables à une animalité fabriquée dans une rocaille barbare, se contournent dans un ramassement puissant et foulent la flore éclatante, tout tissus et hérissés d'ors de tons divers. Ainsi clouée en l'air, elle apparaît comme le noir ciel d'un pays fantastique, cette robe de théâtre du tragédien japonais, dont MM. Sichel ont rapporté en France, la terrible et farouche garde-robe (1) ».

Ces monstres ont le secret de provoquer une terreur, artistique, d'agir sur notre imagination par leur originalité puissante, et de plaire à notre goût par l'assemblage de matières précieuses et de nuances profondes. De tous ces dragons, de tous ces lions de Corée, pas un seul ne ressemble à l'autre ; ils sont tous de formes et de couleurs différentes, tous, dans une attitude particulière ; ils se détachent tous sur un fond original qui charmait les Goncourt et leur faisait reprocher à l'art européen, à l'art céramique de Sèvres entre autres, sa désespérante uniformité.

Aussi constatent-ils avec plaisir l'influence de l'art japonais, et de l'art d'Extrême-Orient en général, sur l'art occidental, influence à laquelle ils prédisent d'ores et déjà un grand avenir, et une puissante force régénératrice : « Et quand je disais que le japonisme était en train de révolutionner l'optique des peuples occi-

(1) *La Maison d'un Artiste*, tome Ier, p. 238.

dentaux, écrivait Edmond, j'affirmais que le japonisme apportait une coloration nouvelle, un système décoratif nouveau, enfin, si l'on veut, une fantaisie poétique dans la création de l'objet d'art qui n'exista jamais dans les bibelots les plus parfaits du Moyen âge et de la Renaissance (1) ».

C'est au japonisme qu'on est redevable de l'éclosion, du moins en partie, de l'impressionisme en Europe et en France notamment, comme c'est à l'art oriental qu'on est redevable de cette renaissance de la couleur dans la peinture. Delacroix et Gustave Moreau, ces deux admirables artistes, n'ont pas cherché autre chose, qu'à reproduire sur leurs palettes ces tons chauds et brillants que le ciel d'Orient met sur les paysages et sur les êtres, sur les étoffes et sur les bijoux. Ainsi que le dit Edmond de Goncourt, « c'est curieux, ces aquarelles de Gustave Moreau, ces aquarelles d'orfèvre-poète, qui semblent lavées avec le rutilement des trésors des Mille et une nuits (2) ».

Les impressionnistes doivent en outre à l'art japonais, à son étude et à sa connaissance, leur inspiration première. C'est le japonisme qui leur a donné l'idée de représenter les événements de la vie bourgeoise et familière, et de les représenter dans leur pittoresque vérité. C'est encore le japonisme qui leur a donné l'idée des nuances hardies et claires, en leur offrant, sur ses éventails et ses tentures, des gammes de coloris nouveaux. Et cette influence, Edmond de Goncourt s'indigne de ce que la critique ne veuille pas la reconnaître :

« Je parle, par exemple, du japonisme, dit-il, et ils ne croient exister de cet art, que quelques bibelots ridicules, qu'on leur a dit être le comble du mauvais goût et du manque de dessin. Les malheureux, ils ne se sont pas aperçus, à l'heure qu'il est, que tout l'impressionnisme est né de la contemplation et de l'imitation des impressions claires du Japon (3) ».

Les Goncourt, sans l'avouer explicitement, croient encore à

---

(1) *Journal*, tome VI, p. 308.
(2) *Journal*, tome VI, p. 145
(3) *Journal*, tome VI, p. 307.

l'influence du japonisme sur la littérature : ils en sont d'ailleurs eux-mêmes tout imprégnés. Comme les artistes japonais, ils veulent faire de la photographie esthétique ; ils veulent offrir au lecteur des détails fugitifs, heureusement surpris. Comme les artistes japonais, ils ont voulu tout quintessencier : les couleurs, les formes et les sensations et, comme eux, ils n'ont pas su se garder d'un certain maniérisme, et d'une prédilection un peu trop vive pour la micrographie et pour la micro-peinture littéraire.

CHAPITRE XXV

La notion du Beau dans leur esthétique

De tout ce que nous avons dit jusqu'ici, il ressort que les Goncourt ont eu une notion du beau qui, pour avoir été entrevue déjà par quelques artistes ou philosophes, ne laisse pas d'être très originale par l'application étendue qu'ils lui ont donnée.

Le rôle de l'artiste consiste à extraire le beau de la réalité et non à reproduire telle quelle, une réalité qui n'est pas par elle-même esthétique. Ils ne sont donc pas de purs réalistes et, d'ailleurs, ils l'avouent quand ils disent par la bouche de Chassagnol, dans *Manette Salomon* : « Ah ! cette question-là, la question du moderne, on la croit vidée, parce qu'il y a eu cette caricature du vrai de notre temps, un épatement de bourgeois : le réalisme ! parce qu'un Monsieur a fait une religion de chambre avec du laid bête, du vulgaire mal ramassé et sans choix du moderne..... bas, ça me serait égal, mais commun, sans caractère, sans expression, sans ce qui est la beauté et la vie du laid dans la nature et dans l'art : le style ! (1) ». A leurs yeux, le

(1) *Manette Salomon*, p. 322.

photographe qui s'amuse à photographier systématiquement toutes les visions qui s'offrent à lui, n'est pas un artiste. Il est même le contraire. L'artiste doit faire un choix ; il doit animer la réalité du souffle de son âme ; il doit la faire vivre au contact de son imagination, comme Rembrandt, par exemple, dont les tableaux ont toujours l'air de rêves idéalistes et dont ils disent, à propos de la « Ronde de Nuit » : « C'est le soleil, c'est la vie, c'est la réalité, et cependant, il y a dans cette toile un souffle de fantaisie, un sourire de poésie enchantée (1) ».

Ils l'ont dit nettement : « Le suprême beau est la représentation de génie exacte de la nature (2) », ce qui signifie que, pour eux, le génie est indispensable à la représentation de la nature, pour la rendre esthétique, ou encore que l'artiste doit travailler sur le vrai, mais qu'il doit éclairer le vrai de sa flamme personnelle.

Ce sera précisément à cette faculté d'assimilation et de reconstruction que se reconnaîtront les véritables artistes, nouveaux sourciers qui ont le pouvoir de découvrir l'élément esthétique qui dort au fond de toutes choses. Cette faculté, ce pouvoir, l'artiste les possède dès sa naissance, et il est seul à les posséder : « Les vrais connaisseurs en art, écrit Edmond de Goncourt, sont ceux que la chose que tout le monde trouvait laide, ont fait accepter comme belle, en en découvrant ou en ressuscitant la beauté ; — les autres sont les domestiques et les Quinze-Vingts du goût et de la mode qui règnent (3) ». Et cette chose que tout le monde trouvait laide, et que les artistes ont fait accepter comme belle, est unique pour chaque artiste, comme chaque artiste est unique pour elle. La science de l'artiste consiste à la chercher et à la découvrir :

« Qu'il voyage (l'artiste), disent-ils dans *Manette Salomon*, si c'est son humeur ; qu'il reste, si c'est son goût, qu'il regarde, qu'il étudie sur place, qu'il travaille à Paris et sur Paris..... Pourquoi pas ? Pincio pour Pincio, quand il prendrait Mont-

(1) *Journal*, tome Ier, p. 381.
(2) *Journal*, tome III, p. 127.
(3) *Journal*, tome VI, p. 154.

martre? Si c'est là qu'il croit trouver son talent, le caractère caché dans toute chose et qui se révèle à l'homme unique né pour le voir (1) ».

La véritable création de l'artiste, ce n'est pas d'ailleurs autre chose qu'une manière nouvelle de voir la réalité, à travers un instrument d'optique original. Et la création de cet instrument doit être le grand effort de l'artiste, car, en elle-même, la réalité n'est pas esthétique : elle ne le devient que poétisée par la fantaisie individuelle. Aussi, Edmond de Goncourt a-t-il raison d'écrire dans son *Journal :* « La perfection de l'art, c'est le dosage dans une proportion juste du réel et de l'imaginé. Au commencement de ma carrière littéraire, j'avais une prédilection pour l'imaginé. Plus tard, je suis devenu amoureux exclusif de la réalité, et du d'après nature. Maintenant, je demeure fidèle à la réalité, mais en la présentant quelquefois sous une certaine projection de jour qui la modifie, la poétise, la teinte de fantastique (2) ».

C'est ce qui explique l'évolution des Goncourt, de *Germinie Lacerteux* aux *Frères Zemganno*, du réalisme le plus saignant à la poésie la plus douce et la plus idéaliste. Les Goncourt cherchaient le beau dans la nouveauté, et dès qu'ils ont vu le réalisme se généraliser, se « banaliser », pour ainsi dire, ils ont eu envie de l'abandonner. Leur instinct de civilisés délicats et raffinés les poussait vers la beauté immatérielle, vers les visions et les sensations les plus impalpables : ce qui ne veut pas dire qu'ils en soient venus à répudier ce culte des formes que nous avons constaté chez eux, mais que la forme ne valait que comme suggestion de visions immatérielles. Ils préféraient les tapisseries aux tableaux, parce qu'elles en paraissaient le rêve ; ils préféraient les pastels à demi effacés, parce qu'ils étaient moins réels, et qu'il fallait le concours de l'imagination pour en achever le dessin. Ils aimaient s'entourer de gouaches et de terres cuites du XVIIIe siècle, parce qu'elles représentaient à leurs yeux « un

(1) *Manette Salomon*, p. 61.
(2) *Journal*, tome VII, p. 55.

souffle de peinture, du modelage de rêve, enfin du joli presque immatériel (1) ». Ils cherchaient en littérature un procédé de demi-teinte, exquis, pour mieux faire rêver leurs lecteurs, et pour leur ouvrir des aperçus lointains, d'un mot léger, comme le geste d'un doigt soulevant un rideau.

Au résumé, l'objet de l'esthétique des Goncourt est une réalité choisie, une réalité raffinée, reprise par l'imagination et l'optique de l'artiste, une réalité expressive, susceptible d'impressionner le lecteur beaucoup plus dans ses sens que dans son cerveau. Cette réalité, ils la veulent encore menue, parce qu'ils la désirent parfaitement ciselée, parachevée, travaillée, et ils la veulent, avant tout, rare, c'est-à-dire ni banale, ni vulgaire, mais originale, imprévue, neuve. Leur esthétique est une esthétique de réalistes, mais de réalistes qui ne ressemblent ni à Flaubert, ni à Zola, ni à Maupassant, c'est le réalisme de Coriolis, dans *Manette Salomon*, « un réalisme cherché en dehors de la bêtise du daguerréotype, de la charlatanerie du laid et travaillant à tirer de la forme typique, choisie, expressive des images contemporaines, le style contemporain (2) ».

CHAPITRE XXVI

Le sentiment aristocratique dans leur esthétique

Nombre de critiques ont cherché à caractériser d'un mot l'esthétique des Goncourt, après avoir cru découvrir dans l'ensemble de leurs tendances, un principe, un sentiment, voire une manie caractéristique. Chacun, selon son tempérament, ses

(1) *La Maison d'un Artiste*, tome Ier, p. 186.
(2) *Manette Salomon*, p. 331.

goûts s'est senti frappé par tel ou tel trait de cette esthétique. M. Jules Lemaître et M. Bourget sont tombés d'accord pour dire que ce qui domine dans cette œuvre, c'est la recherche du pittoresque : « Ils reçoivent de la réalité la même impression que le peintre le plus fou de couleurs et le plus entêté de pittoresque ; et cette impression se double chez eux du sentiment proprement littéraire (1) », dit M. Lemaître, et M. Bourget s'exprime d'une manière à peu près semblable : « Les Goncourt sont donc des artistes éperdument amoureux du pittoresque, et par suite, quand ils écrivent, leur besoin est de faire passer dans les mots, des sensations de pittoresque (2) ».

MM. Faguet, Doumic, Chantavoine ont voulu voir dans la préciosité sous toutes ses formes, le trait dominant, c'est-à-dire, à leurs yeux, le défaut capital de l'esthétique des Goncourt, M. Faguet les a volontiers assimilés aux petits conteurs du XVIIIe siècle, M. Doumic à tous les maniérés de tous les siècles, voire aux Gongoras de l'époque de Louis XIII. M. Chantavoine, un peu moins hostile, opine néanmoins dans ce sens et les désigne lui aussi par l'épithète de précieux : « Les Goncourt, dit-il, ont été des écrivains précieux et rares, subtils, nerveux, brillants, chatoyants, colorés, bariolés, tout ce qu'il vous plaira. Je continue à douter, — et je viens de les relire à tête reposée, — qu'ils aient été de grands écrivains (3) ».

Rodenbach enfin, plus poète, plus artiste que les précédents, a été charmé surtout par leur nature poétique et leur tempérament d'esthètes : « Mais les Goncourt, écrit-il, n'avaient pas seulement un tempérament de collectionneurs et d'historiens. Ils avaient avant tout une nature de poètes. Et c'est ainsi qu'ils n'ont jamais choisi que le document artiste. Ceci est très important, et ne s'applique pas seulement aux détails, mais à la conception même de leurs romans (4) ».

---

(1) J. Lemaître. *Les Contemporains*; tome III, p. 76.
(2) Bourget. *Ess. de Psych. Contemp.*, tome II, p. 75.
(3) Chantavoine. *Correspondant*, 10 janv. 1897, p. 173.
(4) Rodenbach. *Revue de Paris*, 15 mars 1896, p. 444.

Ces qualificatifs, cependant, ne signifient que peu de chose, car ils ne disent pas ce que représente, chez les Goncourt, cette recherche du pittoresque, du précieux ou du document artiste. Certains auteurs, et ils ont été nombreux, ont recherché des effets semblables, sans avoir rien de la mentalité des Goncourt. A notre avis, si l'on veut connaître l'essence et le principe directeur de l'esthétique des Goncourt, il faut remonter plus haut dans l'analyse des causes intimes qui ont procédé de loin à l'élaboration de cette esthétique.

Nous pensons qu'il faut surtout considérer leur tempérament aristocratique violemment anti-démocratique, joint à un esprit de scepticisme pessimiste. C'est leur tempérament aristocratique qui dicte seul ce choix des formes que nous avons étudié. Tout choix implique une élection, une mise hors pair, une inégalité. Le beau lui-même, la notion du beau sont essentiellement aristocratiques, anti-égalitaires, en tant qu'ils s'opposent au non-beau. Les formes artistiques s'opposent aux formes banales, les raffinées aux simples, les civilisées aux primitives, comme les classes élevées s'opposent aux classes sociales vulgaires, l'élite à la masse. Les Goncourt sont si pénétrés de ces convictions, qu'ils les transportent dans le domaine de la morale et qu'ils définissent le bien : l'art de ne pas faire de bassesses, c'est-à-dire pour eux, de vulgarités. L'orgueil raisonné devient, dès lors, une vertu, puisqu'il constitue « une vanité qui empêche de faire des choses basses (1) ». *A fortiori*, en matière d'esthétique, les Goncourt pensent-ils que le beau doit être extrait, tiré, dégagé de la réalité, persuadés qu'ils sont du manque d'intérêt de la nature brute, que l'artiste n'a pas travaillée et dont il n'a point tiré l'élément artistique. Adversaires, sur ce point, des purs naturalistes, ils se sont refusés à pratiquer le métier de photographes, ils ont voulu être des impressionnistes. Dans cette attitude de contrôleurs de la réalité, octroyant droit d'entrée dans leurs œuvres à certaines sensations, à certaines visions, le déniant à d'autres, condamnant quelques-unes à

(1) *Idées et Sensations*, p. 216.

s'amender, à se corriger, à se perfectionner, ne faut-il pas noter une manifestation de cette tournure d'esprit aristocratique, qui les poussait à promener un regard dédaigneux sur l'univers des matérialités bourgeoises, pour ne remarquer et ne retenir qu'un petit nombre de sensations de formes, d'impressions d'élite.

C'est, en effet, toujours à ces sensations, à ces formes, à ces impressions rares que va leur attention. Le charme qui les attire vers elles, est précisément fait de la conviction qu'ils ont d'être les seuls ou presque à pouvoir les comprendre, les goûter, les aimer. Ils éprouvent une intime, une infinie joie de dilettantes à l'idée que ces jouissances dont ils se plaisent à se griser restent fermées, mortes, pour la plupart des êtres humains. Le seul mérite de la rareté ajoute un prix inestimable pour eux aux objets d'art, aux émotions, comme l'idée de les savoir partagées en annihile la saveur. C'est ainsi que toute leur vie s'est passée dans la recherche de matériaux et de procédés inconnus, qu'ils abandonnaient aussitôt qu'ils n'en étaient plus les seuls détenteurs : « En corrigeant les épreuves d'*Outamaro*, écrit Edmond, je pensais à la tendance de mon esprit de n'aimer à travailler que d'après du neuf, d'après des matériaux non déflorés par d'autres. D'abord des recherches dans les autographes et les documents inédits du XVIIIme siècle, puis après, et avant tout le monde, le roman naturaliste, — aujourd'hui des travaux sur ces artistes du Japon, ces artistes qui n'ont pas encore, à l'heure présente, de biographies imprimées (1) ».

Et, en effet, après avoir contribué à la vogue des études monographiques et historiques sur le XVIIIme siècle artiste, galant ou familier, ils l'ont un peu négligé au profit du roman moderne, et dans ce genre ils peuvent être considérés, avec Flaubert, comme les grands initiateurs du réalisme artistique et de la méthode d'observation esthétique de la vie contemporaine. Vers la fin de sa vie, Edmond sentant que la voie ouverte par son frère et lui était encombrée de nouveaux disciples, la plupart moins que

(1) *Journal*, tome VIII, p. 174.

fidèles, en chercha une nouvelle, en aiguillant vers le japonisme, qui, outre la matière inexplorée qu'il lui offrait, satisfaisait sa passion pour la beauté indéchiffrable au vulgaire, et pour la rareté bizarre des formes infiniment diverses.

C'est encore par instinct aristocratique que les Goncourt ont choisi, pour héros de leurs romans, des êtres exceptionnels, par quelque côté. Si l'on considère Germinie Lacerteux, la Fille Élisa, Charles Demailly, les Zemganno, on est très étonné de rencontrer chez eux, des sentiments, des tendances, incompatibles d'ordinaire avec leur métier, leur position sociale, leurs habitudes physiques. Il semble que les Goncourt aient rabaissé à plaisir le niveau social de leurs personnages, pour mieux faire ressortir la délicatesse, l'aristocratisme même de leurs perversions mentales et de leurs aspirations douloureuses de déclassés. Aucun de leurs personnages n'est un être vulgaire, c'est-à-dire un simple reflet de ses semblables. La Fille Élisa offre l'exemple d'un divorce complet entre le corps et le cœur, le premier, avili, se livrant sans dégoût comme sans plaisir à la prostitution la plus terne, le second, pur comme celui d'une jeune fille, mûr pour l'amour chaste et virginalement naïf. Des divorces, des illogismes semblables sont fréquents dans les créations des Goncourt. Comme le dit M. Doumic, « ils n'ont peint que des types d'exception. des hommes de lettres et des peintres, pareillement névrosés, une femme de théâtre, un modèle, une bonne hystérique, une religieuse, une dévote extatique, une jeune fille qui est déjà une « agitée ». Ils n'ont mis en scène que des malades. Ils n'ont étudié que des « cas ». Ce qui leur a fait le plus cruellement défaut, c'est la sympathie. Ils ont envisagé la grande confraternité humaine avec la sécheresse de cœur de célibataires égoïstes. Ils ont jeté sur la société de leur temps le regard méprisant d'artistes égarés dans une cohue de bourgeois. Ils ont été amenés à signaler les mœurs populaires, comme matière d'art, non par un sentiment de charité et de pitié, mais parce que cela les amusait de pencher leur curiosité de littérateurs bien nés sur un monde quasiment exotique et sur des phé-

nomènes ignobles (1) ». M. Doumic va donc jusqu'à voir dans l'étude des milieux bas où les Goncourt se sont longtemps complus, la manifestation d'une curiosité d'aristocrate dilettante las des réalités qu'il a d'ordinaire sous les yeux, et pris d'un étrange besoin impérieux d'exotisme.

Et cependant, M. Bourget (2) croit reconnaître dans l'œuvre des Goncourt un principe tout différent. Suivant lui, les Goncourt et leurs élèves n'ont pas cherché à peindre des individualités ; ils ne se sont intéressés qu'à des groupes : « Ainsi s'explique, dit-il, la tendance marquée de l'école qui se réclame d'eux à choisir comme personnages principaux des hommes et des femmes d'une personnalité de plus en plus atténuée. Celui qui voudrait étudier, chez ces auteurs, des types d'âmes différents et curieux, ne les rencontrerait pas dans leurs livres (3) ». Comme preuve de ce procédé, M. Bourget cite l'exemple de Charles Demailly, qui a exactement « la destinée et les passions ordinaires de la classe dont il relève. Le sort de ses comédies présentées ; l'effet produit par ses articles, ses amours auprès d'une femme de théâtre, la fatigue inhérente à ses procédés de composition, — tout cela est le lot commun de l'homme de lettres (4) ».

Et, en effet, dans l'œuvre des Goncourt on ne trouve pas de personnages à aventures exceptionnelles. La Fille Elisa, Coriolis, Anatole ont les destinées de la classe moins que moyenne à laquelle ils appartiennent par leur naissance ou par leur profession. Tous, à l'exception de lord Annandale, de Chérie, et de ceux qui entourent cette dernière, sont pris en dehors non seulement de l'aristocratie, mais même en dehors de cette classe infiniment plus vague et moins fermée qui s'appelle le monde, et à laquelle peuvent se rattacher néanmoins les Mauperin. Les Goncourt se sont plu à les choisir dans le peuple, souvent dans le bas peuple,

---

(1) Doumic. *Revue des Deux-Mondes*, 15 août 1896, p. 943.
(2) Bourget. *Ess. de Psych. Contemp.*, tome II, p. 158.
(3) *Id., Ibid.*, tome II, p. 158.
(4) *Idem*, tome II, p. 157.

parmi les artisans les plus modestes, ou encore dans le public de l'internat, du petit journal, ou de l'académie Julian. A ces personnages, ils n'ont pas donné des existences plus élevées, plus mouvementées, que celles de leurs semblables. Germinie Lacerteux n'a pas troqué son tablier de bonne, contre la défroque élégante d'une courtisane. La Fille Elisa ne s'est trouvée l'objet d'aucun miracle, d'aucune intervention merveilleuse ou mystérieuse, traversant son uniforme et dégradante destinée. Sœur de toutes les filles, elle passe comme elles, de maison en maison, sans autre incident que ceux qui peuvent traverser l'existence de ses pareilles, avant d'être prise d'un subit accès de folie. Manette Salomon accapare progressivement l'esprit et le cœur de Coriolis, jusqu'à transformer cet artiste en un fabricant de tableaux, et détruire, en fin de compte, tout le génie de ce sensitif et de ce faible.

Malgré cette constatation et cette concession à l'opinion de M. Bourget, il n'en reste pas moins certain que tous ces personnages sont originaux par quelque côté; ils le sont autant dans leur genre que les Childe Harolds, ou les Antonys. Leur originalité est peut-être plus profonde, car elle réside non pas dans leur destinée, comme chez ces derniers, destinée réglée très arbitrairement par le rêve d'un cerveau romanesque, mais dans leur complexion, dans leur structure intime, dans les fibres de leur système nerveux, dans leur mentalité. Qu'importe la classe sociale, à laquelle appartiennent les personnages, si ces personnages, sans sortir de cette classe, ont des aspirations, des instincts, des pensées supérieures ? Les Goncourt étaient trop délicats, trop artistes pour se soucier de donner à leurs héros des aventures exceptionnelles, et par suite sans vérité. Le romanesque leur semblait de plus en plus désuet, banal, vulgaire, tout juste bon à donner de la saveur aux drames du Boulevard du Crime. A mesure qu'ils avançaient en âge, ils écrivaient des livres d'une intrigue de plus en plus simple : « S'il m'était donné, de redevenir plus jeune de quelques années, écrit Edmond dans la préface

de *Chérie*, je voudrais faire des romans sans plus de complications que la plupart des drames intimes de l'existence (1) ».

A leur avis, le drame fictif, arbitraire, imposé par l'auteur à ses personnages, nuit au drame intime qui se joue dans leur conscience, et qui est infiniment plus original, plus poignant, parce qu'il est, à la fois, plus vrai et moins vulgaire. Les héros des Goncourt ont un extérieur moyen, appartiennent à une condition moyenne, traversent des vicissitudes d'apparence moyennes ; mais si l'on y regarde de plus près, on est surpris d'apercevoir au for de leur conscience une houle d'instincts individualistes, violents, un drame obscur, angoissant qui transparaît à peine à la surface et qu'une fierté impérieuse d'aristocrates refoule au fond d'eux-mêmes.

Par leurs inquiétudes, par leurs troubles, par leurs affres, les héros des Goncourt cessent d'être moyens ; par leurs aspirations voilées au vulgaire, mais que l'art des Goncourt laisse deviner avec une singulière science des demi-teintes, ils deviennent de grands tourmentés, de grands malades. Et c'est précisément ce caractère qui les distingue des héros des véritables naturalistes tels que Zola, ou même Flaubert et qui les rapproche des créatures de Gabriele d'Annunzio, ou des romanciers russes. Ces héros sont des aristocrates par leur nature spontanément artiste, comme par leur tempérament maladif. Cette nature artiste elle-même est une hypertrophie intense d'une individualité effrénée. Aussi peut-on dire qu'ils n'ont jamais pensé dans chacun de leurs romans à mettre en scène le type moyen d'une même classe, mais qu'ils se sont plu au contraire à nous intéresser à un cas, souvent à un cas pathologique. La Fille Élisa n'est pas le prototype de la fille ; c'est une fille dont la destinée est pareille à celle de ses sœurs, mais dont la mentalité est infiniment originale. La Faustin n'est pas l'actrice : c'est une actrice ; Charles Demailly n'est pas l'écrivain : c'est un écrivain etc., etc... Leurs livres demeurent des monographies (2), « dont il est

(1) Préface de *Chérie*, p. III.

(2) Bourget. *Ess. de Psych. Contemp.*, tome II, p. 193.

impossible de conclure une classe entière d'individus », avouera M. Bourget. Et ces monographies s'appliquent à des êtres exceptionnels, à des aristocrates en leur genre, doués des sens les plus délicats, les plus originaux, les plus civilisés, doués même des névroses propres aux races aristocratiques vieillies, affaiblies par les siècles. Et ces êtres exceptionnels sont à eux seuls des « univers », ce qui a fait écrire à M. Bourget, à propos de *la Faustin* : « Mais n'est-ce pas assez de nous introduire dans le détail d'un de ces univers, et de nous associer pour quelques heures à la vapeur d'invention qui s'en dégage, comme une atmosphère d'ivresse flotte au-dessus d'une cuve de raisins déjà tout foulés par le pressoir ? (1) ».

Et c'est précisément ce charme aristocratique qui nous séduit en présence de ces personnages, c'est ce charme qui nous les fait distinguer favorablement des créatures ordinaires du naturalisme. Il nous semble même qu'on serait mal venu de leur en faire un grief, puisque dans ce caractère exceptionnel réside leur véritable originalité esthétique. M. Faguet l'a remarqué en le désapprouvant : « Les Goncourt, dit-il, a bien le prendre, n'étaient vraiment, ni « réalistes », ni « naturalistes », car, si violemment qu'on force le sens des mots, la réalité ne sera jamais l'exception, et c'était toujours dans une humanité exceptionnelle que se tenaient, comme par goût et par vocation, les deux Goncourt. Tout leur était connu, ou pouvait l'être, excepté l'humanité moyenne. M. Daudet, et même M. Zola les connaissent infiniment mieux, et il n'y a qu'à comparer mentalement les Goncourt, soit à Le Sage, soit à Maupassant, pour bien voir ce qui les sépare et à quelle distance ils sont des grands observateurs et amants passionnés du réel, qu'on donne à ceux-ci le nom ou de réalistes, ou de naturalistes, ce qui n'importe nullement (2) ».

Les Goncourt étaient trop individualistes, trop violemment originaux pour ne pas communiquer à leurs héros un peu de

(1) BOURGET. *Ess. de Psych. contemp.*, tome II, p. 193.
(2) FAGUET. *Revue Bleue*, 25 juillet 1896, p. 99.

leur sensitivité, et surtout un peu de cette aristocratie d'instincts, de tendances, qu'ils ne pouvaient pas dépouiller. Les plus canailles de leurs créatures ont des grâces morales et même physiques surprenantes de distinction; elles ressemblent à ces enfants naturels des gentilshommes du XVIIIe siècle qui gardaient, dans les professions les plus vulgaires, des formes raffinées et des mains auxquelles les travaux durs n'arrivaient pas à enlever leur finesse de race.

On est étonné de retrouver toujours, même chez les êtres de la condition la plus basse, des aspirations, des désirs de sensations aristocratiques. Il semble qu'ils portent en eux un goût inné pour la distinction physique et morale que le contact des trivialités endurcissantes n'a pu effacer. Renée Mauperin (1) refuse un prétendant, parce qu'il n'a pour lui que la bonté, que tout chez lui, hormis cette qualité, rare néanmoins, est plat, banal, moyen. De semblables dispositions s'expliquent assez naturellement, quand on se trouve en présence d'une jeune fille, comme Renée ou comme Chérie. Elles ne laissent pas de surprendre chez des femmes du peuple, comme Sœur Philomène, la Faustin, la Fille Elisa. Cependant, chacune possède au fond de son moi un ensemble d'instincts aristocratiques, qui voudraient se faire jour, se développer et qui souffrent d'être refoulés constamment : « Souvent, dans cette basse société, des appétits, des besoins se soulevaient en elle », écrivent-ils à propos de celle qui deviendra la Sœur Philomène, et qui, à cette époque, encore enfant, passait ses soirées avec sa tante, parmi les domestiques d'une maison où celle-ci était cuisinière : « Elle se sentait attirée, comme appelée vers certaines élégances, certaines douceurs de rapports, certaines apparences convenables, qu'elle n'aurait pu définir et qui, cependant, lui faisaient défaut, comme à une personne ayant vécu dans la *vraie société*, avec des gens bien élevés. Car, ce qui la touchait, ce qui l'affectait péniblement, c'était moins l'ignorance des domestiques, moins leur infamie, moins leur mauvaise nature, que la forme dans

(1) *Renée Mauperin*, p. 238.

laquelle se produisaient et jaillissaient hors d'eux-mêmes cette ignorance, cette infamie, cette mauvaise nature. Le cynisme, tout nouveau pour elle, lui faisait un mal presque physique. Et cette jeune fille, qui ne savait guère que lire et écrire, qui manquait d'esprit naturel, dont la tête n'était meublée que de livres de piété et de quelques romans innocents, qui, par l'intelligence, était inférieure à la plupart de ces hommes et de ces femmes, arriva à se comparer, dans cette compagnie, à une âme dans le purgatoire, tant elle souffrait de ces souffrances qui étaient toutes d'instinct et de sentiment (1) ».

Les femmes, dans l'œuvre des Goncourt, font l'effet d'aristocrates déclassées, d'aristocrates angoissées de se sentir déclassées, douloureuses, inquiètes, nerveuses, dévorées de désirs impossibles à réaliser, froissées, blessées à toute minute, à tout instant, par le voisinage des gens au contact desquels le destin méchant et railleur les condamne à vivre. Et ces femmes, ainsi qu'on vient de le voir pour Sœur Philomène, sont bien plutôt froissées par les formes extérieures que par les faits eux-mêmes. Le vice ne les choque pas, le cynisme élégant les touche à peine ; elles souffrent violemment, au contraire, de gestes grossiers, d'un langage trivial ; elles souffrent de la vue des réalités malpropres ; elles souffrent de respirer un air chargé d'effluves qui leur semblent répugnants, à elles qui, sans y avoir pénétré de leur vie, se sentent toutes faites pour tenir un salon, manier des bibelots, parler le langage de la bonne compagnie, ou boire, comme la Faustin, dans des verres fuselés de Venise. C'est ainsi que lorsque lord Annandale transporte brusquement dans un hôtel d'un luxe merveilleux et suprêmement distingué, l'actrice habituée jusque-là aux élégances quelque peu cabotines, celle-ci ne se trouve pas dépaysée. Du jour au lendemain, elle jouit de toutes ces choses presque inconnues, comme une fille de race sait en jouir, avec une aisance familière et charmante et non avec la satisfaction outrecuidante et trop assurée d'une parvenue.

---

(1) *Sœur Philomène*, p. 75. Ed. LEMERRE.

Et ces qualités de distinction auxquelles le destin permet un instant à la Faustin de donner un libre cours, Germinie Lacerteux, même la Fille Elisa en possèdent le germe obscur. Comme la tragédienne, elles aspirent, moitié consciemment, moitié inconsciemment, à une élégance supérieure qui leur sera toujours refusée. Les héros des Goncourt sont bien leurs frères sur ce point, car ils sont, eux aussi, des aristocrates, raison pour laquelle ils souffrent d'autant plus de misères dont ils perçoivent toute l'odieuse grossièreté. Si Germinie Lacerteux, si la Fille Elisa, si Charles Demailly, si Barnier même avaient la mentalité simple de leur condition, sans doute cela ne les empêcherait pas d'éprouver les douleurs physiques, celle de la pauvreté, de la maladie, de la fatigue, cela ne leur éviterait pas la sensation de répugnance provoquée par un spectacle pénible, mais, en tout cas, cela leur épargnerait ces angoisses effrayantes, ces malaises cérébraux provenant du désaccord inévitable de leur mentalité et de leur condition. Ils accepteraient leur destinée obscure, comme l'acceptent les artisans, les bonnes, les filles de la vie courante, appesantis dans la routine, et n'entrevoyant aucun autre idéal. Ils ne rêveraient pas de chimères impossibles, irréalisables, ils n'en auraient même pas l'idée. Où l'auraient-ils prise d'ailleurs, n'ayant, sur ce point, ni atavisme ni éducation? La Fille Elisa ne songerait pas à un amour pur et chaste, pas plus que n'y songent les filles livrées, comme elle, de bonne heure à la prostitution, puis ballotées de maison en maison, sans avoir une conscience nette d'un changement, devenues machinales et engourdies, privées de réflexion et bientôt privées d'intelligence.

Mais les personnages des Goncourt, quelle que soit leur vie, restent toujours, pour leur malheur, des êtres d'une essence très délicate, et naturellement distinguée. Ce sont de ces gens du peuple, qu'une vocation mystérieuse appelle à en sortir, vocation qui n'est autre que la poussée de l'instinct aristocratique, grâce auquel s'établit l'inégalité entre les hommes. Jamais la routine ne vient tuer leurs inquiétudes, endormir leurs fièvres chimériques, apaiser leur soif d'un idéal supérieur. Aristocrates de naissance, de race, d'instinct, ils le demeurent partout et tou-

jours, et là réside la principale cause de leurs névroses : « Tous ces personnages sont des nerveux, dit Rodenbach ; ils sentent s'étirer en eux le terrible écheveau, et sont frères en notre mère la Névrose, qui est la Madone de ce siècle. Des malades, dira-t-on ? Mais ils sont les malades d'un trop subtil idéal, d'une délicatesse trop docile aux raffinements de l'art, de la musique, de l'amour, du clair de lune, des fards et des piments. Les nerveux ? Ils sont malades d'être trop exquis. Ils souffrent de s'être sensibilisés jusqu'aux nuances. Ils expient pour avoir voulu se hausser aussi loin de l'homme primaire, que celui-ci est loin des animaux (1) ».

Les Goncourt, dans la création de leurs personnages, surtout de leurs personnages féminins, ont le souci de les aristocratiser par leurs tendances intellectuelles, et quelquefois par leurs tendances morales. Les femmes du peuple, quelque dégradées, quelque dépravées qu'elles soient, se relèvent par quelque qualité d'ordre supérieur, telle que l'esprit de sacrifice. A ce point de vue, elles touchent facilement, sans s'en apercevoir, à un sublime tout simple d'apparence, mais d'un mérite rare. Par leur absolu dévouement, Germinie Lacerteux, la Faustin, Sœur Philomène réalisent bien des types d'aristocrates de grande race, dont le désintéressement a consacré la noblesse. Nous ne voulons pas dire que l'esprit de sacrifice ne soit pas une qualité populaire, puisque les Goncourt l'ont observé dans le peuple. Nous disons que cet esprit de sacrifice poussé à ce degré, fait sortir l'homme de la masse et le place dans une élite et dans une aristocratie.

Et pour ces femmes auxquelles ils ont donné la vie, les Goncourt font preuve de toutes les tendresses, de toutes les coquetteries. Ils les veulent distinguées, ils souffrent de les voir froissées par des mains brutales, côtoyées, rudoyées par des hommes incapables de les comprendre, comme ils souffraient dans la vie réelle de voir une femme fine et délicate entre les mains d'un mari grossier : « Il y a, disaient-ils, de certains gros maris matériels de jolies femmes, qu'on pourrait comparer à ces grossiers

(1) RODENBACH. *Revue de Paris*, 15 mars 1896, p. 443.

auvergnats des commissaires-priseurs, maniant et montrant, sans les casser, les plus belles et les plus délicates choses (1) ». Ils voudraient empêcher cette prise de possession de femmes exquises, raffinées, par des maris communs, maladroits, comme ils s'opposeraient à laisser des rustauds toucher des biscuits de Sèvres, ou des bibelots japonais.

D'ailleurs, dans la vie courante, les êtres qu'ils admirent physiquement ou moralement sont toujours des êtres distingués, polis, ciselés par la civilisation, des êtres, dont la beauté n'est perceptible qu'à des connaisseurs, parce qu'elle n'a rien d'éclatant, rien de tapageur, mais un charme discret et prenant une supériorité mystérieuse et voilée.

Les Goncourt n'ont admiré que quelques femmes d'élite, telle Mme Berthelot dont ils ont dit : « Mme Berthelot, une beauté singulière, inoubliable : une beauté intelligente, profonde, magnétique, une beauté d'âme et de pensée, semblable à ces créations de l'extra-monde de Poë. Des cheveux à larges bandeaux, presque détachés, à l'apparence d'un nimbe, un calme front bombé, de grands yeux pleins de lumière dans l'ombre de leur cernure, un corps un peu plat avec dessus, une robe de séraphin maigre. Et une voix musicale d'éphèbe, et un certain dédain dans la politesse et l'amabilité d'une femme supérieure (2) ». Dans leur compréhension de la femme, les Goncourt ont apporté en définitive cet esprit aristocratique, infiniment intense et large en même temps, car pour eux outre l'aristocratie de race, il y a celle de l'intelligence, et, la première, ne peut valoir si elle n'est soutenue par la seconde.

Les Goncourt témoignent encore d'une réelle indépendance aristocratique, en professant le goût vif, que nous avons révélé, pour la variété des formes. L'uniforme leur répugne, en grande partie à cause de son caractère démocratique, égalitaire. Il symbolise le contraire de l'élégance, de la fantaisie, de l'imprévu, il constitue un élément de vulgarisation, une arme mise au pro-

(1) *Idées et Sensations*, p. 5

(2) *Journal*, tome III, p. 174.

fit de la plèbe envahissante pour détruire et submerger les manifestations de l'esprit individuel. Aussi les Goncourt s'élèvent-ils fréquemment, avec véhémence, contre l'invasion démocratique, comme ils s'élèvent contre l'invasion du progrès scientifique, considéré comme ennemi de la véritable élégance et de l'art.

D'ailleurs, ils s'inscrivent en thèse générale contre la divulgation du beau. Ils ne pensent pas que le vulgaire soit destiné aux jouissances esthétiques. Seuls, des initiés ont le droit, parce qu'ils en ont naturellement la faculté de compréhension, de pénétrer dans le sanctuaire de l'art. Pour les autres, c'est un domaine fermé, car il ne suffit pas de se trouver en présence de la beauté pour la connaître : il faut en découvrir l'essence intime, voilée aux yeux ordinaires, il faut la ressusciter même.

Et cette beauté, que les initiés possèdent, dont ils jouissent, dont ils se pénètrent, ils peuvent rarement la faire partager à l'être même le plus intimement uni à lui de corps et de pensée, à sa maîtresse ou à son épouse, qui auraient tendance à trouver laide toute beauté hardie ou déconcertante. Les Goncourt s'opposent à ce que l'artiste laisse à celles-ci le droit de participer même passivement à son œuvre. La beauté doit demeurer sacrée, il ne faut pas la profaner en la livrant à des êtres qui ne la comprendraient qu'imparfaitement : « Plus j'existe, dit Edmond, plus j'acquiers la certitude que les hommes nerveux sont autrement délicats, autrement sensitifs, autrement frissonnants au contact des choses et des êtres de qualité inférieure que les femmes, qui, au fond, n'ont que la pose de la délicatesse (1) ». Et il écrit, à une autre page du *Journal :* « Une maîtresse inférieure n'est jamais complètement associée au Monsieur avec lequel elle couche ; elle aura pour lui le dévouement dans les révolutions, les maladies, les événements dramatiques, mais, en pleine existence tranquille et bonasse, l'amant d'une autre caste trouvera chez elle le retrait, l'hostilité, même intérieure d'un peuple contre une aristocratie (2) ». Et c'est précisément pour montrer le

(1) *Journal*, tome VIII, p. 151.
(2) *Journal*, tome VII, p. 111.

danger d'une maîtresse vulgaire associée à l'œuvre de son amant, qu'ils ont écrit *Manette Salomon* et *Charles Demailly*, la femme légitime étant pour eux aussi nuisible que l'illégitime, parce que, le plus souvent, elle démocratise et bientôt annihile le talent, l'originalité, l'aristocratie intellectuelle et artistique de l'homme qui a voulu faire d'elle son associée ou sa collaboratrice. Greuze et Prudhon, sur ce point, leur avaient servi d'exemples.

Ils se montrent encore des aristocrates irréductibles par ce dédain qu'ils affichent pour le vulgaire, pour le public en général. Ils jugent la masse incompétente, inapte à comprendre la beauté pure de l'art, et, comme ils savent que la critique est trop souvent le reflet de cette masse, ils en méprisent les éloges tout autant que le blâme. Ce fut par crainte de les voir souillés par le contact de ce public qu'Edmond ne voulut pas laisser ses objets d'art à un musée : « Pour les objets que j'ai possédés, je ne veux pas, dit-il, après moi, de l'enterrement dans un musée, dans cet endroit où passent des gens ennuyés de regarder ce qu'ils ont sous les yeux ; je veux que chacun de mes objets apporte à un acquéreur, à un être bien personnel, la petite joie que j'ai eue, en l'achetant (1) ». Les véritables beautés, dans la conception des Goncourt, sont comme les vieux hôtels du faubourg Saint-Germain, elles demeurent invisibles de la rue. Et en effet, beauté, pour eux, est synonyme de vérité : « Or les peuples n'aiment ni le vrai, ni le simple. Ils aiment la légende et le charlatan (2) ».

Au lieu de se laisser aller, par un illogisme coupable, à rechercher le succès, l'artiste devrait le fuir. Et cependant « jamais un auteur ne s'avoue que plus sa célébrité grossit, plus son talent compte d'admirateurs incapables de l'apprécier (3) ». Les Goncourt n'ont pas connu le plaisir du gros succès ; ils se sont rendu compte de la non-valeur de l'opinion publique en matière

(1) *Journal*, tome VII, p. 190.
(2) *Idées et Sensations*, p. 72.
(3) *Journal*, tome V, p. 6.

d'art et même de la non-valeur de l'opinion critique La critique est, pour eux, infiniment routinière, infiniment ignorante, ennemie naturelle des innovations, incapable de comprendre les efforts sincères vers un but d'art élevé, inconnu jusque-là, encrassée qu'elle demeure dans des traditions médiocres et plates (1) ». Tout ce qui la déconcerte, l'étonne, la froisse ou la blesse, lui semble odieux, inintéressant. Les grands génies, précisément parce qu'ils sont toujours des novateurs, trouvent en elle une adversaire que sa mauvaise foi rend impossible à convaincre, et dont ils ne peuvent éclairer l'ignorance.

Entre ces quelques individualités supérieures et la masse des écrivains, des artistes obscurs, sans talent, naît une hostilité sourde, un antagonisme d'aristocratie et de démocratie. De cette lutte, l'artiste n'a qu'un moyen de sortir victorieux, c'est de pratiquer, de professer un dédain absolu pour cette plèbe dont la jalousie est le sentiment vital.

Les Goncourt sont pénétrés d'une horreur instinctive pour les manifestations de l'esprit populaire et de l'esprit bourgeois, qui n'en est pas si distant qu'on se l'imagine. Tout ce qui est « commun » leur répugne. Sans avoir de tendresse spéciale pour le vice, ils préfèrent néanmoins le canaille au commun, à cause de son caractère pittoresque, de son relief : « Il faut prendre garde de confondre le canaille avec le commun, disent-ils : le canaille est toujours plus distingué (2) ». Le commun leur semble bête et plat, le propre de l'imbécile : « Je n'ai jamais vu un imbécile être cynique ; il ne peut qu'être obscène (3) ».

C'est encore leur goût pour tout ce qui est aristocratique, pour tout ce qui est naturellement interdit et fermé au vulgaire qui explique leur singulière compréhension du laid. L'esthétique du laid, chez les Goncourt, est une question que nous ne pouvons traiter méthodiquement dans les limites de ce travail. Nous nous

---

(1) *Manette Salomon*, pp. 158, 159.
(2) *Idées et Sensations*, p. 106.
(3) *Idem*, p. 72.

bornerons à exposer la pensée des Goncourt sur cette question, qui ne leur a point échappé.

Comment le laid peut-il être matière d'art et inspirer un sentiment esthétique ? car il semble qu'il y ait antinomie dans les termes. Et cependant, il n'est pas douteux que les Goncourt ont pensé à la puissance esthétique du laid. Dans *Manette Salomon*, il leur arrive de parler « du style », de la « beauté du laid (1) ». Le laid pittoresque a le mérite, pour eux, de s'opposer au beau vulgaire, bourgeois, démocratique, contre lequel ils s'insurgent. Le laid pittoresque procure à leur sens intime une jouissance, parce qu'il symbolise la résistance au conformisme, l'esprit de révolte contre la règle et contre le classicisme du goût. La passion d'une certaine laideur bizarre, d'une monstruosité truculente, dénote une singulière originalité de tempérament qui cadre assez avec un ensemble d'instincts aristocratiques. Le peuple peut s'amuser de difformités particulières, le Moyen âge en est une preuve ; néanmoins, on ne saurait dire qu'il les admire. Il éprouve à leur vue une frayeur qui le distrait, qui l'impressionne, le fouette, mais il n'a pas l'idée de les trouver belles. Un degré de civilisation, de vieillesse est nécessaire pour saisir le charme d'une laideur caractéristique. En présence des monstruosités de leurs bibelots japonais, les Goncourt n'éprouvaient pas la même qualité d'émotion que les japonais du temps d'Outamaro, ou que leurs propres domestiques. Rien ne prouve mieux que le beau est une création individuelle de l'esprit, et, qu'à ce titre, ce que le vulgaire trouve laid peut revêtir un caractère esthétique aux yeux de l'élite.

Pour les Goncourt, d'ailleurs, tout laid est loin de procurer des émotions esthétiques. Ils étaient trop racés, trop fins, trop artistes pour ne pas détester le laid plat, le laid bourgeois, sans fantaisie, sans variété, le laid de Courbet, par exemple. Ils écrivaient à ce propos : « Rien, rien et rien, dans cette exposition de Courbet. A peine deux ciels de mer..... Hors de là, chose piquante, chez ce maître du réalisme, rien de l'étude de la nature.

---

(1) *Manette Salomon*, p. 322.

Le corps de sa « Femme au Perroquet » est aussi loin du vrai du nu, que n'importe quelle académie du XVIIIe siècle. Puis le laid, toujours le laid, et le laid bourgeois, le laid, sans son grand caractère, sans la beauté du laid (1) ». Le laid sans relief, le laid photographique, banal, voilà ce qu'ils fuient, ce qu'ils détestent instinctivement, eux qui cependant ne reculaient, dans leurs romans, devant la description d'aucune laideur, à condition qu'elle fut saisissante, saignante, caractéristique. Dans leur *Journal*, on lit: « A l'endroit où Germinie raconte qu'en arrivant à Paris, elle était couverte de poux, Charpentier nous dit qu'il faudra mettre « de vermine » pour le public. Au diable ce public, auquel il faut cacher le vrai et le cru de tout! Quelle petite maîtresse est-il donc, et quel droit a-t-il à ce que le roman lui mente toujours..... lui voile éternellement tout le laid de la vie ? (2) ». Du moins faut-il que ce laid soit choisi, présenté d'une manière pittoresque, curieuse, amusante, qui lui donne une physionomie originale et transforme un Courbet en un Téniers ou en un Van Ostade.

Ce laid doit être repris par la main de l'artiste, ce qui ne veut pas dire faussé, bien au contraire, mais heureusement entrevu, éclairé d'un jour spécial et favorable qui en fasse ressortir l'originalité. Le laid esthétique des Goncourt ne sera peut-être dès lors qu'un beau surprenant par son exotisme, comme celui des monstruosités chinoises ou japonaises, qu'une vigoureuse et déconcertante expression de la vie.

Un laid aristocratique, tel que celui des objets japonais, fruits de l'imagination d'artistes polis par une civilisation infiniment vieille et quintessenciée, voilà ce qui les charme et ce qui les séduit. Ils dédaignent au contraire les monstres du moyen âge, dont les formes grossières dénotent des artistes primitifs, et leur paraissent dépourvues de caractère esthétique, comme l'art gothique, en général: « La Normandie, écrivent-ils, est le pays

(1) *Journal*, tome III, p. 164.
(2) *Journal*, tome II, p. 223.

de tous les poncifs : l'architecture gothique, le port de mer, la ferme rustique avec de la mousse sur le toit (1) ».

Et cependant, il leur est arrivé, dans leurs romans, de nous donner la vision des laideurs les plus répugnantes et des réalités les plus basses, à l'instar de Courbet et de Zola ; mais dans les pages où ils traitent ces sujets, on lit un dégoût insurmontable, un dégoût d'aristocrates pour les vulgarités grossières de la plèbe. Les Goncourt, à l'encontre de Zola et de Courbet, n'ont pas retracé ces visions par plaisir, mais par devoir, pour dénoncer au public les hontes de certains milieux, pour appeler son dégoût sur certaines tares sociales qui échappent au vulgaire, mais que leur sensibilité d'aristocrates avertis et de civilisés leur permettait de sentir particulièrement. Révoltés par ces vices et ces trivialités, ils s'attachent à les reproduire exactement, pour les rendre sensibles à leurs lecteurs et leur communiquer ainsi leur horreur. Ils croient de cette manière remplir un apostolat spécial, qu'ils se sont imposés à eux-mêmes, et dont ils veulent s'acquitter, malgré les dégoûts douloureux éprouvés dans l'accomplissement de cette tâche.

On lit dans *Sœur Philomène :* « Cela, cette loge pleine, c'était un monde à lever le cœur. Ces hommes, ces femmes, puaient, comme on pue le vin, de la veille, les corruptions, les envies, les paresses, toutes les hontes de la domesticité. Ce qu'ils avaient d'appétits et d'instincts, semblait trempé dans le fumier de l'écurie, les eaux grasses de l'évier, les eaux sales de la chambre. Les vices qu'ils avaient amassés à la table des maîtres, en les servant, s'étaient corrompus en eux, ainsi que se pourrit à l'office la desserte d'une orgie (2) ». Ils ne se donnent pas la peine de nous cacher leur répugnance aussi forte qu'instinctive, pour ces milieux bas et crapuleux. Il leur faut même, semble-t-il, un certain courage, pour empêcher la plume de leur tomber des mains, au cours de la description, tout

(1) *Journal*, tome III, p. 5.
(2) *Sœur Philomène*, p. 69. Ed. Lemerre.

comme ils ont dû faire effort sur eux-mêmes pour aller, dans ces milieux, puiser les matériaux de leur travail.

Et malgré tout, on sent qu'ils ont besoin de crier leur dégoût, de répandre au dehors leurs rancœurs accumulées. Bien des romans sortis de leur cerveau, *Germinie Lacerteux*, la *Fille Elisa* entre autres, ne sont ainsi que l'expression virulente de leur dégoût de la société moderne, où triomphe la démagogie. Ils l'ont avoué dans *Manette Salomon :* « Il est dans la vie de l'artiste, écrivent-ils, des jours qui ont de ces inspirations, des jours où il éprouve le besoin de répandre et de communiquer ce qu'il a de désolé, d'ulcéré, au fond du cœur. Comme l'homme qui crie la souffrance de ses membres, de son corps, il faut que ce jour-là, l'artiste crie la souffrance de ses impressions, de ses nerfs, de ses idées, de ses révoltes, de ses dégoûts, de tout ce qu'il a senti, souffert, dévoré d'amertume au contact des êtres et des choses. Ce qui l'a atteint, froissé, blessé, dans l'humanité, dans son temps, dans la vie, il ne peut plus le garder : il le vomit dans quelque page émue, saignante, horrible (1) ».

Les Goncourt ont connu des jours semblables, et nombreuses sont celles de leurs œuvres dont la composition les a fait souffrir et les a enchantés en même temps, car elles constituaient une sorte de vengeance de leur sensibilité sur celle de leurs lecteurs. Ils éprouvaient un plaisir d'aristocrates sadiques, à la pensée que, grâce à la reproduction saisissante des laideurs de la vie dont ils souffraient, leurs livres pourraient communiquer cette souffrance à l'élite qui s'en pénétrerait ; et c'est dans cette tournure d'esprit, qu'il faut chercher la raison pour laquelle des individualités aussi raffinées se sont complu souvent dans des descriptions d'un cynisme et d'une abjection flagrante et voulue.

Ce sera le même tempérament aristocratique qui expliquera leur goût de la fantaisie morbide. Ainsi que nous l'avons déjà dit, à propos de l'esthétique du laid, toute règle, même esthétique,

(1) *Manette Salomon*, p. 347.

implique un conformisme, une domination subie. Cette domination de l'opinion majoritaire s'affirme et s'impose surtout dans les époques démocratiques; elle tend elle-même à démocratiser le goût en proposant un modèle uniforme de beauté classique, ennemie des initiatives individualistes. Les Goncourt ont voulu réagir contre cette beauté uniforme : ils ont impatiemment secoué le joug des conventions approuvées et reconnues comme les seules bonnes dans leur temps. Aristocrates indépendants, ils se sont révoltés contre cette domination du médiocre. Chez eux, d'ailleurs, existait une puissance insurrectionnelle surprenante, irréductible, qui les poussait à s'affranchir des traditions obscures, des admirations de commande, pour aller droit à l'innovation déconcertante, à l'objet inconnu, sur lequel aucun regard jusqu'à eux ne s'était attaché. « D'autres naissent, disent-ils, et nous sommes de ceux-là, avec un sentiment insurrectionnel contre ce qui triomphe, avec des entrailles amies et fraternelles pour ce qui est vaincu et écrasé sous la grosse victoire des idées et des sentiments de l'universalité (1) ».

Et d'ailleurs, ils poussent si loin cet instinct, qu'ils reprochent à un ami, dont ils apprécient néanmoins les brillantes qualités, d'être trop soumis à l'opinion générale. « C'est ainsi que dans un musée, disent-ils en parlant de Saint-Victor, il ira tout droit, comme un somnambule, les yeux fermés, au tableau consacré par l'admiration commune, le suffrage universel du beau, et le gros prix marchand, qui le fascine, s'il est énorme, incapable de découvrir un chef-d'œuvre inédit, anonyme, méconnu (2) ».

Chez eux, en définitive, le sentiment aristocratique se confond alors avec celui de la liberté ; l'on voit comment la fantaisie, qui est l'absence de règle, le morbide, qui symbolise la contradiction de la santé bourgeoise, apparaissent comme des signes de libération et de révolte. Les Goncourt apportent ainsi dans l'idéal esthétique le même bouleversement que Stendhal apportait dans

(1) *Journal*, tome Ier, p. 326.
(2) *Journal*, tome Ier, p. 385.

la morale ; et la poussée démocratique, contre laquelle ils réagissent, en est la seule cause.

Sous leur apparente impassibilité, sous le nom trompeur de réalisme, les doctrines esthétiques modernes, celles des Goncourt en particulier, cachent un idéalisme vivace. Nous avons vu que les Goncourt s'étaient proposé de rédiger un « Catéchisme révolutionnaire de l'Art », pour dénoncer à une élite d'artistes les erreurs du classicisme aveugle, et détruire « cette vieille foi artistique, plus entêtée, plus dépourvue de critérium que la foi religieuse (1) ». Ils s'avouaient, d'ailleurs, impuissants à conjurer la poussée violente de la démocratie vulgarisatrice et niveleuse, absorbée dans la réalisation de son rêve médiocre ; mais ils se croyaient obligés, néanmoins, de lutter pour l'honneur de l'art.

Il ne saurait subsister de doutes sur ce point, bien que l'on ait rarement fait ressortir cet aspect du caractère des Goncourt. A maintes reprises, ils se sont prononcés sur les conséquences funestes d'une démocratie intégrale : « Je ne crois pas que le monde finisse, parce qu'une société périt, dit Edmond. Je ne crois donc pas à la fin du monde, après la destruction de ce qui est aujourd'hui ; cependant, je suis intrigué de savoir quelle pourra être la physionomie d'un monde aux bibliothèques, aux musées pétrolés, et dont l'effort sera de choisir, pour se gouverner, les incapacités les plus officiellement notoires (2) ». Six mois à peine après la proclamation de la République, le 19 mars 1871, Edmond se rendait compte, lui impérialiste presque convaincu (3), précisément à cause du caractère aristocratique qu'il attribuait à ce gouvernement (caractère bien atténué cependant vers la fin), de l'influence fatale aux classes supérieures qu'elle exercerait dans l'avenir : « Bien décidément, écrit-il, la République est une belle chimère de cervelles grandement pensantes, généreuses,

---

(1) *Journal*, tome VI, p. 72.

(2) *Journal*, tome V, p. 81.

(3) Bien qu'il s'en soit défendu ainsi que son frère. *L. de Jules*, p. 321. — Encore désapprouvaient-ils le « socialisme césarien » de l'Empire. — et Th. 151.

désintéressées ; elle n'est pas praticable avec les mauvaises et les petites passions de la populace française. Chez elle : Liberté, Egalité, Fraternité ne veulent dire qu'asservissement ou mort des classes supérieures (1) ». Et il dit dans le même sens : « les républiques modernes n'ont pas d'art (2) ».

La république en effet, dans son principe, ne leur déplaît pas, et son application à Athènes, par exemple, leur semble un mode de gouvernement heureux. Mais ces républiques anciennes étaient en réalité de simples oligarchies, où les artistes et les littérateurs vivaient honorés de l'estime et de la confiance des archontes, dilettantes éclairés à qui le rôle de mécènes semblait agréable et léger. Les républiques grecques les plus nombreuses, puis, quelques siècles après, les républiques italiennes laissaient leur gouvernement aux mains d'aristocrates de race ou d'intelligence et très souvent les premiers réunissaient pour le bonheur de l'Etat, les qualités des seconds. Sous leur protection avisée fleurissait alors une civilisation merveilleuse. Les Goncourt jugent l'aristocratie nécessaire au maintien de cette civilisation, de l'État même, et reprochent entre autres à certaines maîtresses de Louis XV d'avoir abâtardi l'aristocratie française : « Elles minèrent, écrivent-ils, cette base d'un état qui est le gage du lendemain d'une société : l'aristocratie (3) ».

Les républiques modernes n'ont rien de commun avec leurs homonymes d'un autre âge, ou du moins avec la plupart d'entre elles. Pour les Goncourt, les républiques modernes sont le triomphe de la démocratie, le triomphe de l'esprit bourgeois, de l'esprit médiocre sur l'esprit supérieur. Elles réalisent l'oppression d'une élite par la masse et l'extinction progressive des velléités et des initiatives artistiques, littéraires, philosophiques, la destruction lente et systématique de toutes les jouissances esthétiques et raffinées.

---

(1) *Journal*, tome IV, p. 231.

(2) *Idées et Sensations*, p. 71.

(3) Préface des *Maîtresses de Louis XV*, p. XIV.

Les Goncourt ne reprochent à la république (1) actuelle que d'être l'instrument de la démocratie et d'amener la suppression de la vie individuelle, de l'énergie, de la fantaisie, de la liberté, les trois éléments, les trois principes auxquels ils tiennent le plus. Elle tend à la main-mise du public sur le talent de l'artiste. Or nous savons qu'ils tiennent à laisser une grande distance entre le public et eux, « une séparation », « un abîme » (2), tout en se rendant compte des misères qui attendent les êtres d'exception voulant s'affranchir de la vie routinière imposée par l'autocratie bourgeoise : « La vie, disent-ils, est hostile à tous ceux qui ne suivent pas le grand chemin de la vie, à tous ceux qui ne rentrent pas dans les cadres de la grosse armée régulière, à tous ceux qui ne sont ni fonctionnaires, ni bureaucrates, ni marchands, ni mariés, ni pères de famille. A chaque pas qu'ils font, toutes sortes de grandes et petites choses tombent sur eux, comme les peines afflictives d'une grande loi de conservation de la société (3) ». A maintes reprises, Edmond s'élève contre le régime actuel, contre l'invasion du prolétaire et de l'ignorant, contre le nivellement général provoqué par le service militaire universel, contre la tyrannie du médiocre, contre la destruction du génie. Il hait un régime qui vulgarise le plus possible les derniers vestiges de l'aristocratie, qui s'emploie de son mieux et par tous les moyens à la fusion des castes pour aboutir à la formation d'une immense classe uniforme, homogène, huileuse, sans relief et sans ressort.

« Ce soir, raconte Edmond, Daudet, comme je m'indignais du manque d'indignation de la France contre les saletés gouvernementales, me disait, peut-être justement : « Ça tient à une chose, c'est que maintenant tout le monde est soldat, est maté, discipliné, asservi, et reste l'esprit sous le coup de la salle de

(1) « La république, ce mensonge de la fraternité universelle des hommes, est la plus anti-naturelle des utopies ». (*Journal*, tome III, p. 262).

(2) *Idées et Sensations*, p. 212.

(3) *Idées et Sensations*, p. 197.

police (1) ». Edmond comprenait que cette vulgarisation, que ce nivellement obstiné, constituaient le plus sûr germe de mort pour la nation elle-même, en la privant peu à peu de toutes les belles initiatives qui contribuaient à sa gloire, en la condamnant à une lente déchéance, plus funeste qu'une déchéance brusque due à un coup d'état, à une révolution sanguinaire, voire à une guerre étrangère. Cette tendance communiste, non seulement au point de vue matériel, mais ce qui est plus grave, au point de vue intellectuel, moral, artistique, voilà le danger le plus certain, selon les Goncourt, de la future révolution sociale : « L'intérieur, (symbole de l'individualisme) va mourir, dit l'un des deux frères dans leur *Journal*. La vie menace de devenir publique (2) ».

Ils ont une telle horreur de l'égalité (3), symbole de démocratie, qu'ils veulent que chacun ait une conception de la morale essentiellement personnelle, originale, et non une conception puisée dans des livres, dans des traditions soi-disant indiscutables. Ils rejettent une morale apprise par cœur, une morale commune à des êtres infiniment nombreux, quoiqu'infiniment divers de tempérament et de mentalité. Le principal défaut de l'éducation bourgeoise à leur avis, c'est d'inculquer à des individualités souvent opposées, des principes de morale uniformes, qui ne laissent aucun jeu à la spontanéité de leurs instincts, qui les disciplinent dans la médiocrité, qui annihilent toute la valeur propre de leur nature, qui épuisent la naissante aristocratie de leurs facultés vivaces : « Parmi les femmes de naissance et d'éducation bourgeoises, écrit Edmond, l'être féminin, du grand au petit et de haut en bas, est toujours pour ainsi dire le même être, et la sensibilité des unes et des autres semble fabriquée sur un patron identique. Sous l'action des choses extérieures, la femme bien élevée ou à peu près bien élevée, a des répulsions, des tendresses, des commisérations, voire même des attaques de

(1) *Journal*, tome IX, p. 110.

(2) *Journal*, tome Ier, p. 346.

(3) « L'inégalité est le droit naturel, l'égalité la plus horrible des injustices ». *Journal*, tome III, p. 287.

nerfs qui paraissent avoir été prévues, et décrites dans un programme dressé pour la classe entière, et cela dans une mesure, une pondération, un convenu, qui ne sont jamais dépassés. Chez toutes, les premiers mouvements de l'âme sont des seconds mouvements, des mouvements corrigés, amendés et rendus bienséants, et chez toutes, sauf de petites nuances apportées par un tempérament, par une nervosité exceptionnelle, tout se passe de même sous le despotisme d'un certain comme il faut atténuant et effaçant la personnalité (1) ». Pour eux, la femme du peuple est peut-être plus près de l'aristocratie que la bourgeoise, et c'est pourquoi ils n'ont jamais voulu associer leur vie à l'une de ces dernières, préférant encore une créature franchement primitive, inculte, telle que semble l'avoir été la maîtresse de Jules.

La créature du peuple et la femme de race ont ce trait commun qui les distingue favorablement de la bourgeoise, aux yeux des Goncourt : elles sont l'une et l'autre plus ou moins des affranchies. Or l'esthétique des Goncourt, par son caractère aristocratique, est l'esthétique de l'homme libre, indépendant à tous égards. La liberté, selon eux, est l'indispensable auxiliaire de toutes les initiatives belles et grandes : « Il faut, disent-ils, plus que du goût, il faut un caractère pour apprécier une chose d'art. L'indépendance des idées est nécessaire à l'indépendance de l'admiration (2) ». Cette indépendance doit être complète, à leur avis, morale et physique ; elle doit être un moyen d'isolement, de retraite hors de la vie courante pour pouvoir la juger, moins partialement, et pour ne pas être corrompu par des influences insensibles. Pour eux-mêmes, ils ont mis ce principe en application, quelque dure que leur parût souvent cette claustration singulière, consacrée par le temps et l'habitude, mais souvent pénible de leur propre aveu : « Aujourd'hui, premier jour de l'année, écrivent-ils le 1er janvier 1870, pas une visite, pas la vue

(1) *La Faustin*, p. 233.
(2) *Idées et Sensations*, p. 193.

de quelqu'un qui vous aime. Personne. La solitude et la souffrance ! (1) ».

Ces tendances aristocratiques n'ont pas été, en effet, sans influer sur leur pessimisme, sur leur tristesse navrante. S'ils avaient vécu au XVIIIme siècle, à une époque de délicatesse intellectuelle, de scepticisme raffiné, peut-être eussent-ils été heureux. Le scepticisme (2), au XVIIIme siècle, faisait partie de la santé de l'esprit, au lieu d'être, comme au XIXme un motif « d'amertume et de souffrance ». Leur individualisme y aurait passé pour une séduisante fantaisie, car la vie n'y était pas, comme elle l'est aujourd'hui, hostile à tous ceux qui ne suivent pas plus ou moins la grande voie commune, et la lettre de cachet était moins redoutable que l'opinion publique actuelle. Et ils auraient vu leur originalité s'épanouir, à l'aise, hors du voisinage grossier des critiques et des lecteurs de journaux plus ou moins ignorants.

Mais, forcés de vivre malgré eux au milieu d'une démocratie, leurs instincts froissés ont déterminé en eux l'éclosion d'un pessimisme de plus en plus sombre, d'un dégoût pour toutes choses, sauf pour l'art, leur seule satisfaction, leur seule consolation. Ce pessimisme éclate à maintes pages du *Journal* en réflexions amères ou indignées sur la vulgarité croissante de la population, son « avachissement », sa bêtise, sa lâcheté : « L'avachissement, l'indifférence de cette population, vivant sous la main de cette canaille triomphante, m'exaspère. Je ne puis, sans entrer en rage, écrit Edmond le 5 mai 1871, la voir continuer sa vie badaudante. Que de ce vil troupeau d'hommes et de femmes, il ne sorte pas une indignation, une colère qui atteste le sens dessus-dessous des choses humaines et divines ! Non, Paris a tout simplement l'aspect d'un Paris au mois d'août, par une année très chaude. Oh ! les Parisiens de maintenant, on leur violerait leurs femmes entre les bras..... On leur ferait pis, on leur prendrait leur bourse dans la poche, qu'ils seraient ce qu'ils

(1) *Journal*, tome III, p. 321.
(2) *Journal*, tome III, p. 50.

sont, les plus lâches êtres moraux que j'aie vus (1) ». Le même dédain, la même ironie amère se retrouve à plusieurs années de distance chez Edmond : « Oui, dit-il, j'ai le dédain de l'humanité que je côtoie chez les grands, et le laisse un peu trop voir, mais j'ai le droit, ayant méprisé, dans ma vie, bien des choses, aux pieds desquelles je l'ai vu agenouillée, cette humanité-là (2) ». Et ce dégoût s'applique autant et plus, comme chez leurs personnages, aux formes qu'aux sentiments. D'ailleurs, les formes vulgaires ne sont que les manifestations d'une mentalité, d'un tempérament, d'instincts, peu raffinés. Ils détestent le public jusque dans son rire, parce que ce rire sans intelligence éclate comme le triomphe d'une esthétique démocratique : « Il y a, disent-ils, un certain rire du public, à ce qui est vulgaire, bas et bête, qui nous dégoûte (3) ».

Aussi voient-ils avec une tristesse cruelle et découragée l'avènement au pouvoir des hommes de la basse bourgeoisie, les concessions croissantes faites à la démocratie, la marée montante du prolétariat submergeant une élite de plus en plus isolée. Dès 1867, ils écrivaient dans leur *Journal* : « La race des ministres est descendue, et je crois qu'elle ne peut guère descendre plus bas. Sous Louis-Philippe, c'étaient encore des professeurs ; aujourd'hui, j'en vois un qui est un vrai gaudissart, avec des favoris de marin de la Méditerranée, l'encolure d'un placeur de gros vins et d'un homme à femmes de la Cannebière, enfin le brun poilu qu'on voit dans les photographies obscènes de Devéria. Ce ministre est à la fois plat, humble, rogue et haut (4) ». Mais il est deux principes politiques et sociaux, chers à la démocratie actuelle, qui exaspèrent au plus haut degré les Goncourt : le principe du suffrage universel et celui de la propagation de l'instruction publique.

Le suffrage universel les choque particulièrement, parce qu'il

---

(1) *Journal*, tome IV, p. 288.
(2) *Journal*, tome VII, p. 128.
(3) *Journal*, tome Ier, p. 291.
(4) *Journal*, tome III, p. 167.

constitue l'arme la plus redoutable de la démocratie, la plus sûre garantie de l'écrasement de l'élite, de la minorité, par la majorité : « Dans l'élite de ceux qui pensent, il se fait une visible réaction contre le suffrage universel et le principe démocratique, écrivent-ils, et des esprits se mettent à voir le salut de l'avenir dans une servitude de la canaille sous une aristocratie bienfaisante des intelligences (1) ». Ils partageaient le rêve bien chimérique de cette élite, mais ce rêve ne fut pas de longue durée. Les élections de 1869 les détrompèrent brutalement, en leur montrant déjà établi (2), appliqué ce principe qu'ils jugeaient détestable : « Les élections ! Eh bien ! quoi ? C'est le suffrage universel tout brut ! Après de si longs siècles, une si lente éducation de l'humanité sauvage, revenir à la barbarie du nombre, à la victoire de l'imbécillité des multitudes aveugles (3) ».

C'est que le suffrage universel représentait à leurs yeux l'anéantissement d'une civilisation vieille de plusieurs siècles, un brusque retour aux temps des invasions des Goths, à l'enfance quelque peu grossière du moyen âge.

L'instruction publique, conséquence nécessaire du suffrage universel, leur semble aussi néfaste (4). Elle engendre en effet la médiocrité générale, entretient dans la masse une illusion de valeur et la volonté de domination : « Le péril, le grand péril de la société moderne, écrivent-ils dans *Idées et Sensations*, est l'instruction. Toute mère du peuple veut donner, et, à force de se saigner aux quatre veines, donne à ses enfants l'éducation qu'elle n'a pas eue, l'orthographe qu'elle ne sait pas. De cette folie générale, de cette manie partout répandue dans le bas de la société de jeter ses enfants par-dessus soi, de les porter au-dessus de son niveau, comme on porte les enfants au feu d'artifice, il s'élève une France de plumitifs, d'hommes de lettres et de bureau, une France où l'ouvrier ne sortant plus de l'ou-

(1) *Journal*, tome III, p. 206.
(2) *Journal*, tome III, p. 301.
(3) *Journal*, tome IV, p. 340.
(4) *Journal*, tome Ier, p. 60.

vrier, le laboureur du laboureur, il n'y aura bientôt plus de bras pour les gros ouvrages d'une patrie (1) ». En dehors de ce danger matériel, les Goncourt voient un danger moral : celui de l'absorption de l'élite par cette armée de plumitifs, d'hommes de lettres et de bureau, faussement civilisés, à qui l'instruction sommaire reçue n'a pu donner la distinction, ni l'intelligence, mais a suffi pour les remplir d'assurance et d'ambition

« Du moment que deux classes se trouvent en contact, écrivent-ils, c'est la classe inférieure qui dévore la classe supérieure. ... Tous les états subalternes, subordonnés aux autres de droit, finissent par en devenir les supérieurs de fait. Aujourd'hui l'avocat est soumis à l'avoué, l'artiste au marchand, l'architecte à l'entrepreneur, le fermier au journalier... (2) ». En résumé, l'aristocrate au prolétaire. Et ce fâcheux contact qu'on aurait dû éviter à tout prix, c'est à l'instruction et au suffrage universels qu'il faut l'attribuer, si l'on partage le pessimisme aristocratique des Goncourt.

On conçoit donc bien la véritable raison qui a poussé des âmes si délicates, si sensitives, à s'isoler dans le culte de l'art, loin du bruit du vulgaire, dédaigneuses de l'opinion contemporaine et des appréciations de la critique : « Il y dans l'esprit de tout homme tenant une plume, une pente à mépriser le public qui le lira demain et à respecter le public qui le lira dans dix ans (3) ». Un mince espoir les prend d'une postérité qui les comprendra, qui leur rendra justice, d'une lointaine génération plus aristocratique de goûts que la génération actuelle, et moins dominée par l'esprit bourgeois, moins démocratisée, plus avertie. Ils ont rendu cette impression dans *Manette Salomon* : « Une idée noire lui montrait l'avenir de ses ambitions et de ses rêves au-delà de sa vie, tenait suspendu l'artiste sur la pensée et presque le souhait de mourir, comme sur la promesse et la tentation des justices de la Mort, des réparations de cette Postérité vengeresse

(1) *Idées et Sensations*, p. 177.
(2) *Charles Demailly*, p. 134.
(3) *Idées et Sensations*, p. 159.

que les vaincus de l'art attendent, qu'ils pressent, qu'ils appellent, qu'ils hâtent quelquefois (1) ». Ce rêve de l'avenir meilleur et ce culte de l'art sont les seules satisfactions, les uniques consolations de leurs instincts aristocratiques froissés par la vie ; et même en art, ils trouvent à peine quelques rares jouissances assez parfaites pour leur causer un plaisir intime. Ils vont droit au beau suprême et mystérieux, au beau sans expression pour des sens moins invertis (2), au beau des cultures savantes et qui rappelle le moins la nature « naturelle ». « Eté chez un pépiniériste de Bourg-la-Reine, racontent-ils, acheter un magnolia. Nous nous sommes sentis là, mordus d'un nouveau goût de rareté, du goût des objets d'art de la nature. C'était tout ignoré et tout nouveau en nous, cette appréciation de la belle ligne d'une plante, de la qualité distinguée de sa feuille, de son *aristocratie*, pour ainsi dire ; car la nature a, comme l'humanité, ses êtres préférés, caressés, auxquels elle donne une *beauté spéciale et supérieure*. Et sans rien y connaître, nous voici devenus amoureux des deux arbres les plus chers du pépiniériste (3) ».

Malgré ces consolations, les Goncourt et leur œuvre demeurent profondément pessimistes, et ce pessimisme même, ils le doivent à leurs instincts aristocratiques aigris et froissés. Chez eux existe une véritable esthétique de la souffrance, de la souffrance morale en particulier. On remarque, en effet, que tous leurs personnages sont des êtres à qui l'existence est douloureuse, et que les Goncourt considèrent cette douleur comme une preuve de la beauté, de l'élévation de leurs sentiments. La souffrance des personnages des Goncourt, comme leur propre souffrance, provient toujours des conditions de vie, créées par la société moderne à des êtres suprêmement délicats et raffinés. En leur témoignant de là sympathie, de l'admiration affectueuse, les Goncourt veulent attirer sur eux la sympathie, l'admiration

(1) *Manette Salomon*, p. 354.
(2) *Idées et Sensations*, p. 70.
(3) *Journal*, tome III, p. 228.

du lecteur, et amener celui-ci à protester avec eux contre cette société, contre cette démocratie envahissante qui nivelle les conditions, qui autorise une lutte sans merci entre les appétits déchaînés pour le plus grand profit des audacieux et des moins scrupuleux. Telle est la thèse de Charles Demailly ; tous leurs romans, d'ailleurs, ou presque tous, ne sont que d'éloquentes protestations contre cette force funeste qui crée un art populaire officiel, qui met une jeune fille de sentiments délicats presque dans la nécessité de s'unir à quelque parvenu dont elle a horreur, à moins qu'elle ne meure de consomption et de souffrance morale (Renée Mauperin), qui livre une malheureuse servante à toutes les embûches de la débauche populaire et qui la prémène de l'hôpital à la fosse commune (Germinie Lacerteux), qui favorise la dégradation progressive de la prostituée jusqu'au dernier degré de l'abrutissement (la Fille Elisa).

Si l'on avait demandé aux Goncourt les remèdes qu'ils proposaient à cet état générateur de souffrances, ils auraient été fort embarrassés ; probablement, ils se seraient gardés de répondre, et, s'ils avaient répondu, c'eût été probablement pour dire qu'il n'en existait point. Mais, cette conviction même engendre le pessimisme le plus parfait, et l'étalage de la souffrance, qui pourrait être une protestation contre la société, devient une protestation contre la destinée. C'est par cet élargissement que la souffrance se transforme en objet d'esthétique, comme dans la tragédie antique.

Lorsqu'il est évident, comme chez les Goncourt, que cette protestation, cette résignation mélancolique s'élèvent contre la fatalité démocratique, créatrice de souffrances, destructrice d'inégalités, on peut dire que l'on se trouve en présence d'une esthétique essentiellement aristocratique, et que là réside le caractère propre qui la distingue.

Les Goncourt, en définitive, sont des hommes du XVIIIme siècle, brutalement jetés par la fatalité dans un siècle très différent de leur mentalité, comme ils auraient été jetés dans un bagne. Ils n'ont jamais pu supporter sans torture le contact de la

foule (1), ni voir sans angoisse leurs pièces de théâtre profanées par des regards incompétents. Après une représentation d'*Henriette Maréchal*, à Montparnasse, ils écrivaient cette phrase si caractéristique : « Au fond, nous avons souffert tout le temps, comme un homme qui verrait tutoyer sa maîtresse, chez un marchand de vin, par des hommes de barrière (2). » Ils ont vécu, au XIXme siècle, dans l'état d'exaspération douloureuse d'aristocrates perdus au milieu de galériens ; ils ont eu, toute leur vie, la sensation d'hommes tombés dans la fosse aux ours. Leur esthétique, avec ses caractères si originaux, procède tout entière de cet état d'esprit et de ce sens aristocratique fondamental. Aucune explication, pensons-nous, ne permettrait mieux de les comprendre, ni de comprendre le mouvement artistique, dont la seconde moitié du XIXme siècle leur est redevable.

CHAPITRE XXVII

Le style des Goncourt

L'esthétique d'un auteur peut se caractériser par l'objet qui détermine en lui l'émotion esthétique. Pour les Goncourt, nous avons vu qu'elle repose sur la rareté, l'antidémocratisme de l'objet, qu'il s'agisse d'un sentiment ou d'une chose matérielle.

Mais l'esthétique d'un auteur se définit aussi par l'expression qu'il donne à ses sentiments, d'autant plus qu'il est raisonnable de supposer un rapport nécessaire entre ces sentiments et leur expression. Beaucoup d'esprits cultivés et délicats ressentent des émotions vives au contact de la beauté naturelle ou artistique ;

(1) *Journal*, tome III, p. 323.
(2) *Journal*, tome III, p. 16.

mais ceux-là seuls sont des artistes qui les extériorisent, les traduisent, les communiquent. La diversité des arts provient précisément de la diversité des procédés, peinture, musique, sculpture ou danse. Pour l'écrivain, le procédé d'extériorisation et de traduction des émotions intimes, c'est le style.

Le style des Goncourt, reflet de leur esthétique, est d'une originalité remarquable et mérite, de ce fait, une étude particulière, — quoique le style soit, jusqu'ici, ce qui a été le plus étudié chez les Goncourt. Un des travaux les plus consciencieux sur la question est la thèse de M. Fuchs: « Lexique du Journal des Goncourt. » (Paris 1912).

Nous y trouvons un répertoire méthodique et complet de tous les termes qui, à un titre quelconque, semblent attirer une remarque par leur nouveauté, ou par leur acception spéciale. Mais, nous ne concevons pas qu'une étude du style des Goncourt puisse se borner à un travail de lexicologie. D'abord, le style est tout autre chose que le vocabulaire, puisqu'il est le résultat de l'ordre et de l'harmonie des termes et des phrases. Puis, en tant qu'il dépend du choix des mots, on ne saurait se contenter, pour l'apprécier, d'établir un rapport entre l'usage qui en a été fait par l'auteur et l'usage classique fixé par les dictionnaires autorisés ; car ce rapport de conformité ou d'extension n'a pas, le plus souvent, été voulu par l'auteur. Celui-ci, dans son choix, a été guidé parfois par des considérations étrangères à l'histoire de la langue. Dans son ouvrage, M. Fuchs donne comme exemple de mots techniques employés par les Goncourt avec un sens plus large :

Anglaiser (Tome IV, J. 7 nov. 1870) = donner l'aspect anglais chez les Goncourt. — Son sens technique est, par contre : couper les muscles abaisseurs de la queue du cheval.

Gracieuser (Tome Ier. Janvier 1855. 2 sept. 1855) = rendre gracieux. — Sens technique : traiter gracieusement.

Méthodisme (Tome VIII. 30 oct. 1890) = goût de l'ordre. — Sens technique : doctrine protestante.

Étoilement (Tome V. 6 juin 1883) = éclairage d'un sous-bois

où la lumière dessine des étoiles. — Sens technique : fêlure en forme d'étoile.

Éclatement (Tome IX. 14 déc. 1894) = vif éclat. — Sens technique : explosion.

De même M. Fuchs signale, comme archaïsmes, les mots :

Déchristianiser (Tome VI. 1er mai 1889), dont on trouve un exemple au XIIme siècle.

Soldatesque (Tome IV. 11 septembre 1870), qui se rencontre chez Ronsard et chez Montaigne.

Laidement (Tome VI. 10 septembre 1884), se rencontre au XIme siècle et chez La Fontaine.

Idéalité (Tome Ier. 13 novembre 1855), qui se trouve dans Restif de la Bretonne.

Cette méthode, malgré son apparente rigueur scientifique, nous paraît entachée d'un vice radical, car elle laisse penser que les Goncourt ont eu une connaissance exacte du sens étymologique des mots, ou de leur existence chez tel ou tel auteur ancien, et que, volontairement, ils ont étendu ce sens habituel ou ressuscité un vieux mot par manie d'archaïsme.

Rien ne serait plus contraire à leur tempérament. Aussi bien, n'ont-ils jamais procédé de la sorte. Certes, les Goncourt ont connu Montaigne et Restif de la Bretonne, mais nous ne pensons pas qu'ils aient jamais eu l'idée de leur emprunter un terme ou un tour. Une telle pratique nous semblerait très opposée à tout ce que nous savons de leur caractère et de leur méthode de composition.

Les Goncourt n'étaient rien moins que des grammairiens ou des lexicologues ; ils étaient assez ignorants du sens exact des mots et des règles de grammaire. M. Fuchs cite, à ce propos, comme modification de sens, des emplois fautifs qui résultent, soit de leur négligence, soit de leur ignorance. Ainsi :

Compendieusement (Tome II. 19 août 1862) au sens de soigneusement, au lieu de : en abrégé.

Courtisanesque (Tome II. 22 août 1864) au sens de : courtisane, au lieu de : courtisan.

Cahoté (Tome V. 9 mars 1875) au sens de : chaotique, au lieu de : secoué.

Insapidité (Tome II. 10 octobre 1865) au sens de : état de celui qui ne peut goûter, au lieu de : état d'une chose dépourvue de saveur.

Les Goncourt ne se sont souciés ni de suivre le dictionnaire de l'Académie, ni de s'en écarter. Ils l'ont délibérément ignoré, et c'est ce qui signifie la profession de négligence par laquelle s'ouvre leur *Journal* :

« Dans ce travail qui voulait avant tout faire vivant, d'après un ressouvenir encore chaud, et dans ce travail jeté à la hâte sur le papier et qui n'a pas été toujours relu, — vaillent que vaillent la syntaxe au petit bonheur et le mot qui n'a pas de passeport, — nous avons toujours préféré la phrase et l'expression qui émoussaient le moins le vif de nos sensations, la fierté de nos idées (1) ». Ce qui ne saurait dire, d'ailleurs, que les Goncourt n'ont pas travaillé leur style, ni soigné leur vocabulaire ; bien au contraire, le travail du style a été chez eux particulièrement acharné. Mais ils ont rejeté, de parti-pris, les critériums et les règles communes. Tout leur effort a consisté à se créer une langue, un style personnel, ne suivant l'usage et la tradition que pour le strict nécessaire (2) ».

Pour les Goncourt, le sens d'un mot n'est pas déterminé par l'usage, comme par l'Académie, — ou plutôt il ne l'est pas seulement par l'usage, — car un mot à deux sens : un sens courant, abstrait, incolore ; — un sens pictural dérivé de sa valeur musicale, de sa consonance. Pour eux, comme pour nos poètes symbolistes et décadents, tout mot, par ses sonorités, renferme une puissance de suggestion, une richesse d'évocation, qu'il s'agit seulement de mettre en valeur par une savante disposi-

(1) *Journal*, tome Ier. Préface, p. VII.
(2) *Chérie*. Préface, p. VI.

tion. Il va sans dire que les Goncourt, dans le choix des mots, n'ont eu d'autre souci que de leur faire rendre tout ce qu'ils étaient susceptibles d'exprimer, et cela, pour que la page écrite devienne une peinture, une eau-forte reproduisant l'impression de la vie, au lieu d'être la traduction approximative d'une série de concepts, au moyen de signes conventionnels. Quand le mot « anglaiser » leur est venu à l'esprit, ils ne se sont point soucié du sens technique : couper les muscles abaisseurs de la queue du cheval ; ils ont pris celui qui saute aux yeux, pour ainsi dire : donner l'aspect anglais, et ce néologisme renferme toutes les images, tous les traits que nous associons à l'idée d'anglais.

De même, dans la phrase, il y a des mots dont les fonctions auxiliaires de coordination leur paraissent si peu utiles qu'ils les négligent volontiers au profit de ceux qui ont une valeur expressive par eux-mêmes ou par leur groupement. C'est l'explication d'une de leurs boutades : « Rien de si mal écrit qu'un beau discours (1) ». Le beau discours est celui qui est composé suivant les règles de la grammaire et de la syntaxe, où les termes ont leur place désignée d'avance dans la période, où tout est mesuré, proportionné, c'est-à-dire égal, moyen, médiocre.

Pour comprendre le style des Goncourt, il ne faut donc pas, selon nous, le juger par rapport aux règles, ni chercher dans quelle mesure il s'éloigne de l'usage consacré ; un tel rapprochement ne prouverait rien, ni contre ni pour, car d'un côté, les Goncourt (comme Saint-Simon) ont délibérément rejeté l'esthétique traditionnelle de la phrase, et, d'un autre côté, ils ont affirmé la nécessité pour l'écrivain de se créer un style personnel (2) et d'avoir un style travaillé comme une œuvre d'art.

Il faut donc le considérer en lui-même, et chercher, pour le juger, un autre critérium que celui des lois grammaticales. On doit donc, en résumé, se demander ce qu'était le style pour les

(1) *Journal*, tome Ier, p. 377.
(2) *Chérie*. Préface, p. VI.

Goncourt, quelles fins ils lui assignaient, par quels procédés ils tentèrent de réaliser leur idéal esthétique, quels résultats ils obtinrent.

Pour les Goncourt, et ceci est essentiel à dire tout d'abord, le style n'est pas, comme pour Flaubert ou Gautier, l'unique préoccupation. La forme chez eux ne précède pas l'idée ou l'image, à la différence des Parnassiens qui appliqueront la formule de Flaubert : « De la forme naît l'idée (1) ». Ils méprisent le travail acharné que Flaubert se croit obligé de fournir pour éviter à tout prix une assonance ; ils raillent les petites recettes de métier agitées entre le même Flaubert et Feydeau, avec de grands gestes et d'énormes éclats de voix, les procédés mécaniques de talent littéraire.

Pour les Goncourt, la forme, c'est la reproduction non pas de l'idée peut-être, car chez eux les idées sont rares, mais plutôt des sensations qui doivent préexister dans l'observateur. Et nous croyons le jugement de M. Brunetière bien excessif, car il range à tort les Goncourt dans la catégorie des purs stylistes, s'exprimant avec une hostilité trop visible à l'égard du survivant des deux frères : « Et d'abord, dit-il, comment voudriez-vous que l'on atteignît le naturel et que l'on rencontrât la vérité, quand on écrit comme il écrit, plus attentif aux mots qu'aux choses, toujours préoccupé de quelque effet de style, et, de tout temps, moins soucieux de voir juste que de « renverser la tournure », ou (c'est un mot qui fort à point nous vient de lui) de « piquer l'adjectif d'une manière qui se croit nouvelle, inimitable, unique ? Un styliste, voilà ce qu'il est par-dessus tout, avant tout, voilà du moins ce qu'il veut être (2) ».

En réalité, pour les Goncourt, dans leur conception comme dans leur exécution, le style n'est qu'un moyen d'exprimer, non seulement l'idée-sensation, mais, ce qui semble plus difficile, la sensation elle-même, dans tous ses détails, et de nous traduire jusqu'aux impressions les moins conscientes, aussi intégralement

(1) *Journal*, tome Ier, p. 164.
(2) *Revue des Deux mondes*, 15 février 1882, p. 933.

que possible. En conséquence, ils donnent à la phrase, à la langue, un aspect, une forme qu'ils reconnaissent comme absolument contraire à son génie : « La langue française, écrit Edmond, me fait l'effet d'une espèce d'instrument dans lequel les inventeurs auraient bonnassement cherché la clarté, la logique, le gros à peu près de la définition, et il se trouve que cet instrument est, à l'heure actuelle, manié par les gens les plus nerveux, les plus sensitifs, les plus chercheurs de la notation des sensations indescriptibles, les moins susceptibles de se satisfaire du gros à peu près de leurs bien-portants devanciers (1) ». C'est précisément pour réaliser cet idéal rêvé par les nerveux et les artistes, que le style doit être, comme la sensation, musical et coloré ; il doit réunir en lui, résumer tous les autres arts, et nous donner l'émotion et l'illusion de la vie et du mouvement (2) ».

Cette conception chez les Goncourt, vient de leur culte des objets d'art et de la couleur, et aussi de leur amour du pittoresque. Ils trouvent noires, toutes les écoles de peinture de l'Europe jusqu'à l'impressionnisme, exception faite cependant de la peinture française, « asservie aux exigences de la tapisserie dont elle était le plus souvent la servante (3) ». Cette conception venait, en outre, de l'impuissance où ils se trouvaient d'écrire en style abstrait, ainsi que le prouve l'essai malheureux de la préface de *Chérie*. Cette impuissance les portait à traiter leurs rivaux heureux de pauvres stylistes, comme Stendhal, ou d'écrivain mièvre comme Maupassant, dont Edmond dit dans le *Journal :* « Maupassant est un très remarquable novellière, un très charmant conteur de nouvelles, mais un styliste, un grand écrivain, non, non ! (4) ».

Cette conception est, enfin, le résultat d'une évolution littéraire. Bernardin de Saint-Pierre et Chateaubriand avaient ouvert

---

(1) *La Faustin*, p. 164.
(2) *Journal*, tome III, p. 274.
(3) *Journal*, tome VIII, p. 281.
(4) *Journal*, tome IX, p. 5.

la voie à l'école du pittoresque, dont les Goncourt devaient être les disciples. A chaque sensation correspond, chez ces derniers, une expression ou un rapprochement qui la feront comprendre et retenir d'une manière aussi complète qu'immédiate. Ainsi, dans ce portrait de trois parisiennes, ou plutôt dans ce portrait de la Parisienne type sous une triple incarnation, tel qu'on le lit dans *Renée Mauperin*, chaque trait de physionomie est exprimé par un mot expressif qui en rend la couleur, le mouvement, la vie: « Une mise délicieuse, de petits chapeaux adorables, écrivent-ils, des gants à ganter des mains de poupée, un corsage coupé par un artiste, la toilette et les mille riens qui la font valoir, les jolies attitudes, le piquant du maintien, la fantaisie du geste, le caprice du corps et du mouvement, le frou-frou, ce bruit de soie de l'élégance, elles avaient tout ce dont la Parisienne fait son charme, et, sans être belles, elles trouvaient le moyen d'être presque jolies avec un sourire, un regard, des détails, des apparences, des éclairs, de l'animation, un certain petit tapage de physionomie (1) ».

C'est parce qu'ils aiment les mots, les termes expressifs et qui peignent par leur sonorité même, qu'ils trouvent une saveur singulière aux expressions populaires et qu'ils leur donnent droit d'entrée dans quelques-uns de leurs romans. Ainsi, Jupillon, dans un mouvement d'humeur, traite Germinie de femme « toujours pleine ou fraîche vide (2) ». De même dans la *Fille Élisa* : « Elle avait pris, disent-ils, son parti de donner dans le travers... s'entendre avec sa mère, c'était vouloir débarbouiller un mort (3) ». Ils recherchent les expressions originales, celles qui ne se sont pas vulgarisées, banalisées, qui ne sont pas devenues des passe-partout. Et cette recherche devient chez eux une obsession qui les tourmente jusqu'à la découverte, et cela, dans n'importe quelles circonstances. Aux derniers moments de Jules, son frère, malgré son affliction sincère, ne put se tenir

(1) *Renée Mauperin*, p. 176.
(2) *Germinie Lacerteux*, p. 144.
(3) *La Fille Elisa*, p. 30.

de peindre l'impression ressentie en touchant les mains du moribond : « C'est du marbre mouillé (1) », note-t-il sur son *Journal*.

Ce travail pour arriver à découvrir le terme expressif, l'expression juste et colorée, ce travail a été la grande tâche de leur vie, tâche infiniment dure, à laquelle Jules a succombé, de l'aveu de son propre frère : « M'interrogeant longuement, j'ai la conviction qu'il est mort du travail de la forme, à la peine du style, dit Edmond. Je me rappelle maintenant, après les heures passées sans repos au remaniement, à la correction d'un morceau, après ces efforts et ces dépenses de cervelle vers une perfection, cherchant à faire rendre à la langue française, tout ce qu'elle pouvait rendre et au delà... après ces luttes obstinées, entêtées, où parfois entrait le dépit, la colère de l'impuissance, je me rappelle aujourd'hui l'étrange et infinie prostration avec laquelle il se laissait tomber sur un divan, et la fumerie à la fois silencieuse et accablée qui suivait (2) ». Et bien longtemps avant, ils avaient dit ensemble : « La peine, le supplice, la torture de la vie littéraire : c'est l'enfantement. Concevoir, créer, il y a dans ces deux mots pour l'homme de lettres un monde d'efforts douloureux et d'angoisses (3) ». Et ces angoisses, les Goncourt les déplorent, eux qui s'écriaient : « Le beau en littérature est peut-être d'être un écrivain, sans qu'on sente l'écriture (4) ».

Le style n'est donc plus, comme chez les classiques, une série d'idées abstraites, mises en ordre logique, où toutes les images sont atténuées, où les mots n'ont qu'une valeur de convention, un rôle de chiffres. Chez les Goncourt, ainsi que chez Gautier, les mots prennent une valeur picturale indépendante de leur sens grammatical, mais dépendante de leur sonorité, ainsi que des associations d'idées éveillées par cette sonorité (5).

Les prédécesseurs des Goncourt, Flaubert lui-même, avaient

(1) *Journal*, tome III, p. 353.
(2) *Journal*, tome III, p. 359.
(3) *Journal*, tome II, p. 35.
(4) *Journal*, tome VII, p. 267.
(5) DELZANT. *Les Goncourt*, p. 325.

un style classique, logique et régulier. Comme le fait remarquer M. Lemaître, ils écrivaient pour l'oreille, tandis que les Goncourt écrivent pour les yeux : « Tous les stylistes antérieurs à MM. de Goncourt, dit l'auteur des « Contemporains », évitent les répétitions de mots, les cacophonies, les ruptures d'équilibre dans la construction des phrases, écrivent beaucoup pour l'oreille. MM. de Goncourt, au moins dans leurs peintures, écrivent uniquement pour les yeux (1) ». Et il ajoute : « Stylistes, ils ne le sont point du tout à la façon des autres ; ils dédaignent, dans le style, tout ce qui ne sert pas à faire voir ou à faire sentir ». De là les critiques qu'ils se permettent d'adresser à Flaubert, qu'ils aimaient et qu'ils admiraient sincèrement, mais auquel ils reprochaient de s'occuper trop du nombre, de la grammaire et de la syntaxe (2), et de dédaigner les procédés de l'écriture artiste. M. Ferrère nous rapporte un passage de Flaubert singulièrement probant à ce sujet : « Il n'est pas besoin du vocabulaire bizarre, compliqué, nombreux et chinois qu'on nous impose aujourd'hui sous le nom d'écriture artiste, pour fixer toutes les nuances de la pensée, disait l'auteur de *Salammbô*, dans la Préface mise en tête de l'œuvre de son élève préféré, Maupassant, mais il faut distinguer avec une extrême lucidité toutes les modifications de la valeur d'un mot suivant la place qu'il occupe. Ayons moins de noms, de verbes et d'adjectifs, aux sens presque insaisissables, mais plus de phrases différentes, diversement construites, ingénieusement coupées, pleines de sonorités et de rythmes savants. Efforçons-nous d'être des stylistes excellents, plutôt que des collectionneurs de termes rares (3) ».

Or c'est précisément de l'emploi de ces termes rares et de leur emploi heureux que les Goncourt tirent cette couleur impressionniste qui est le principal charme de leur style. Ce style frappe comme la réalité, vise à l'effet pictural violent,

---

(1) LEMAITRE. *Les contemporains,* tome III, p. 78.
(2) *Journal*, tome Ier, p. 374 ; tome II, p. 14.
(3) FERRÈRE. *L'esthétique de Flaubert*. p. 189.

choque ceux qui ont l'habitude et l'amour de la prose claire, mais sèche et décolorée du XVIIIme siècle et, en général, irrite les esprits latins. Ce style est en outre un instrument de poésie, aussi souple et plus adroit que le vers. Il sert à exprimer la poésie moderne, la poésie de l'âme névrosée qui ne peut se plier aux exigences du mètre, et qui ne peut être révélée que par une prose ondoyante et sensuelle, comme son essence: « La poésie, dit Edmond de Goncourt, il ne faut pas l'oublier, c'était autrefois toute l'invention, toute la création du temps passé..... Aujourd'hui, il y a encore des versificateurs, mais plus de poètes, car toute l'invention, toute la création, toute l'imagination du temps est dans la prose ». Et la poésie que cette prose exprime, c'est, avant tout, une poésie de sensations, et c'est pour cela que la prose doit agir sur les nerfs par des effets violents ou languides.

Cet effet est obtenu, chez les Goncourt, par l'emploi de quelques procédés aisément reconnaissables: procédés de vocabulaire d'abord. Ils forgent de fréquents néologismes, parce que les mots connus leur paraissent usés, n'attirant pas assez l'attention, et conviennent imparfaitement à tout. Les exemples de néologismes fourmillent dans leur œuvre: « donneur » (*Manette*, p. 7) ; « processionnement » (*La fille Élisa*, p. 183); « rejoignement » (*idem*, p. 203) ; « mélancolieux » (*Journal*, tome Ier, p. 239).

Ils inventent des mots d'une manière adroite, toujours ingénieuse, mais parfois inutile, selon M. Lemaître : « A quoi bon ces mots nouveaux ? dit ce critique. C'est que les auteurs en proie à cette inquiétude, à ce désir inassouvissable d'une expression égale à leur impression, ont trouvé (là est l'affectation) que les mots connus étaient usés, n'accrochaient pas assez l'attention, et aussi (là est la part de sincérité) que ces mots ne rendaient pas tout ce qu'ils voulaient (1) ».

Il leur arrive de rencontrer l'expression adéquate à leur pensée dans des termes empruntés au vocabulaire de la science. Ils

(1) J. Lemaitre. *Les Contemporains*. Tome III, p. 80.

ont recherché les mots techniques, pour deux raisons, d'abord à cause de leur précision absolue, qui satisfaisait leur goût du vrai, et, ensuite, parce qu'ils donnaient à la phrase un caractère d'originalité, d'individualisme singuliers. Aussi, n'ont-ils pas manqué, dans leur recherche de la couleur locale, ou plus exactement de la couleur en général, de se renseigner exactement sur les termes employés par les diverses classes sociales, ou les divers corps de métier, pour faire parler à leurs héros, la véritable langue de leur condition. Les exemples de ce procédé ne se comptent pas. Dans *Sœur Philomène*, infirmières et internes ne craignent pas de se servir des termes les plus techniques de la médecine. Chaque maladie, chaque opération y est définie comme dans un dictionnaire médical. Les personnages usent du vocabulaire en cours dans les hôpitaux, des locutions familières à la Charité ou à la Maternité. De même, dans les hommes de lettres pour le langage des journalistes ; dans *Manette Salomon*, pour celui des artistes ; dans la *Fille Elisa*, pour celui des femmes de maisons. L'argot de l'académie Julian ou des établissements spéciaux de l'avenue de Suffrein y est délibérément reproduit, sans fausse pudeur, comme d'ailleurs sans affectation de grossièreté. Il n'est pas douteux, que de l'emploi adroit des termes d'argot ils tirent des effets descriptifs infiniment vivants. Nous voyons grouiller, agir la foule de ces filles, de ces ouvriers, de ces peintraillons, en écoutant leurs mots familiers, dont les assonances canailles sont encore dans notre oreille, associées à des visions bien connues, et qui ressuscitent alors avec une intensité nouvelle, ménagée par l'art de l'écrivain (1). Les termes techniques leur servent aussi pour la peinture des intérieurs, des objets d'art, des étoffes. A l'aide du vocabulaire des tapissiers, relevé de celui des critiques d'art, ils évoquent la vision d'un salon avec une précision absolue. Un exemple de ce genre de description faite, semble-t-il, à l'usage d'un commissaire-priseur, c'est celle de l'atelier de Coriolis dans *Manette Salomon*. Nous n'en citerons que quelques lignes :

(1) *La Fille Elisa*, p. 105.

« Sur l'un des panneaux de la porte encadrée dans des arabesques d'Alhambra, une tête de mort couronnait une panoplie qui dessinait vaguement dessous, l'ostéologie d'un corps. Des sabres à pommeaux, arrangés en fémurs, des lames à manches d'ivoire et d'acier niellé, des poignards courbes ébauchant des côtes, des yatagans, des khandjars albanais, des flissats kabyles, des cimeterres japonais, des cama circassiens, des khoussar indous, des kris malais se levait une espèce de squelette sinistre de la guerre, le spectre de l'arme blanche. Au-dessus de la porte, deux bottes marocaines, en cuir rouge, pendaient, comme à califourchon, des deux côtés d'un grand masque de sarcophage, la face noire, et les yeux blancs..... (1) ».

Dans cette description, chaque objet est désigné par le terme le plus rigoureusement exact, le plus précis, en apparence le plus abstrait et le moins imagé, le plus expressif en réalité, parce qu'il évite toute confusion et qu'il évoque immédiatement à l'esprit du lecteur l'objet dans ses contours les plus nets, dans sa structure la plus caractéristique. N'est-ce pas là une nouvelle manière d'image, plus savante et aussi forte que celles des romantiques, en tous cas infiniment plus précieuse au point de vue de la recherche de la couleur locale ?

Or la recherche de la couleur et de la valeur plastique des objets, des milieux, des êtres humains, voilà vers quel but les Goncourt ont tendu toute leur vie ; voilà l'effet qu'ils ont souvent obtenu grâce à l'emploi des néologismes, des termes techniques, des mots d'argot eux-mêmes qui avaient, à leurs yeux, une allure de néologismes en prenant dans le roman une place que les littérateurs leur refusaient auparavant avec une évidente obstination.

Ils atteignent cet idéal de relief et de vie par un autre moyen, plus difficile à comprendre, par leur syntaxe. La syntaxe des Goncourt, il semble, au premier examen, qu'elle n'existe guère, car leurs phrases sont infiniment diverses et construites de la plus capricieuse manière. Désireux de saisir la vie « sur le vif »,

---

(1) *Manette Salomon*, p. 131.

pour en donner une représentation exacte et artistique, ils modèlent les phrases sur les sensations, sur les objets d'art, sur les êtres qu'ils veulent reproduire, et ce modelage nous paraît la seule règle présidant à ces incidentes, à ces coordonnées, à ces subordonnées qui nous suprennent, nous choquent par l'inattendu, l'imprévu de leur structure.

Et néanmoins, si l'on regarde de plus près, si on analyse, si on dissocie les éléments de ces périodes brèves et tourmentées, en est amené à reconnaître des principes de syntaxe que leur art de stylistes s'était complu à nous cacher avec une sorte de coquetterie singulière. L'imparfait, par exemple, est le temps qu'ils affectionnent particulièrement. Ils en font l'emploi le plus constant et le préfèrent au présent, d'apparence plus vif, ou au passé défini, plus dramatique. L'imparfait prolonge l'action d'une manière indéfinie ; il exprime la durée dans toutes les langues, et, par conséquent, la vérité présente à toutes les époques. L'imparfait leur plaît encore par sa poésie, sa mélancolie d'un « devenir » indéterminé. Ils reconnaissent à ce temps un effet pictural remarquable. Nous citerons, entre autres, ces quelques lignes de *Manette :* « Assis le derrière par terre, sur le parquet, Anatole passait des journées à observer le singe, qu'on appelait Vermillon, à cause du goût qu'il avait pour les vessies de minium. Le singe s'épouillait attentivement, allongeant une de ses jambes, tenant, dans l'une de ses mains, son pied tordu comme une racine ; ayant fini de se gratter, il se recueillait sur son séant, dans des immobilités de vieux bonze : le nez dans le mur il semblait méditer une philosophie religieuse, rêver au nirvâna des macaques. Puis, c'était une pensée infiniment sérieuse et soucieuse... (1) ». Il est impossible de mieux dépeindre et de mieux reproduire à nos yeux les longues heures d'intimité de Vermillon et d'Anatole. Et cet effet se trouve obtenu par la succession de plusieurs imparfaits exprimant la reproduction des mêmes actes, la fixation des habitudes pendant des jours et des jours. L'imparfait, d'ailleurs, est le temps favori des descrip-

(1) *Manette Salomon*.

tifs, comme le passé défini était celui des psychologues du XVIIIme siècle. C'est que dans les événements de l'âme, on a moins souvent à parler d'une habitude, tandis que dans le monde extérieur, en dehors des crises et des bouleversements par bonheur passagers, nous nous trouvons en présence de phénomènes d'une durée plus régulière, d'une diversité, d'une transformation plus lentes.

Les Goncourt évitent les conjonctions de coordination et de subordination ; leur style est l'opposé du style oratoire. Les longues périodes à l'armature et au nombre solides leur répugnent. Ils s'apparentent par ce caractère aux stylistes du XVIIIme siècle, auxquels le souvenir de l'amphigouri et de la redondance du siècle précédent avaient suggéré, par réaction, le goût des phrases courtes, indépendantes. Ils se distinguent par là des premiers romantiques, tels que Châteaubriand ou Victor Hugo, qui ne craignaient pas, bien au contraire, d'accumuler les conjonctions et trouvaient, dans ce procédé, le moyen de donner à leur phrase une ampleur et une valeur picturales plus grandes. Ils tombaient parfois dans la lourdeur, et c'est précisément cet écueil que les Goncourt se sont préoccupés d'éviter. Ces raffinés, ces dilettantes amoureux des touches légères, des nuances délicates, transportaient leurs prédilections artistiques dans leur écriture, et n'avaient garde en chargeant de conjonctions les phrases un peu mièvres de leurs œuvres, d'en briser l'harmonie fragile et précieuse.

Par contre, ils pratiquent fréquemment l'inversion. Ils se servent de ce procédé comme d'une pointe sèche, pour rendre, dans leur irrégularité, dans leur illogisme même, le contour et la saillie des objets et des êtres humains. Grâce à l'inversion, ils dessinent, plus exactement, ils burinent, sans l'unifier, sans la fausser, la ligne onduleuse, aiguë, originale des choses, accusant le relief, creusant les découpures, silhouettant avec une précision raffinée l'ossature et la complexion des éléments animés ou inanimés. Leurs inversions se compliquent d'un autre procédé destiné à mettre violemment en relief une idée ou une image, c'est le rejet du mot important à la fin de la phrase : « Au bout de tous ces

travaux de raccroc, voit-on dans *Manette Salomon,* tombait dans l'atelier la misère que l'artiste appelle de son petit nom, la *panne* (1) ». Par sa place même, ce mot « la panne » vient en avant, nous frappe, nous « tire l'œil », force nos regards, et fait ainsi pénétrer dans notre cerveau l'idée qu'il évoque et que nous retenons.

Ils forcent encore l'attention du lecteur par la répétition des termes importants qui mène parfois à la redondance. Ce défaut est visible surtout dans *Madame Gervaisais* et dans les romans qu'Edmond de Goncourt a écrit seul, après la mort de son frère (2), ainsi que le fait remarquer M. Jules Lemaître. Ils se plaisent, pour donner plus de relief à leur style, à rapprocher deux mots de même racine : « La verdure des arbres verts (3) » ; ou encore « une gaieté violente qui effarouchait la banlieue et violait la verdure (4) » ; ou, enfin, « sa robe noire en forme de fourreau laissait pointer ses os, plissait maigrement sur la maigreur de son corps et tombait tout droit de ses genoux (5) ».

Ils redoublent les synonymes, ils insistent « en nous présentant deux ou trois fois de suite la même idée ou la même image (6) » : « Rome et ses dômes détachés, dessinés, lignés dans une nuit violette, sur une bande de ciel jaune, du jaune d'une rose-thé (7). » Et ces redoublements, ces insistances sont si habituelles aux Goncourt, qu'on dirait souvent, écrit M. Lemaître, « qu'ils nous livrent le travail préparatoire de leur style, non leur style même, parce que l'impression de l'artiste se fait sentir plus immédiate et plus vive dans l'ébauche intempérante que dans la page définitive, et qu'ils craignent, en châtiant et terminant l'ébauche, d'en amortir l'effet. Leurs tableaux font

(1) *Manette Salomon*, p. 109.
(2) J. Lemaitre. *Les Contemporains*, tome III, p. 79.
(3) *Manette Salomon*, p. 2.
(4) *Idem*, p. 33.
(5) *Germinie Lacerteux*, p. 132.
(6) J. Lemaitre. *Les Contemporains,* tome III, p. 81.
(7) *Madame Gervaisais*, p. 117.

quelquefois songer à l'envers d'une tapisserie, plus éclatant et moins net que l'endroit, et où les bouts de laine sont trop longs et un peu emmêlés (1). »

Ils attachent, d'ailleurs, une telle importance à l'épithète rare, caractéristique, picturale, qu'ils la transforment quelquefois en substantif neutre, à la façon des grecs, pour mieux la mettre en lumière. Pour la même raison, ils recourent aux termes abstraits qui font saillir l'idée et qui donnent au lecteur une impression plus nette. Désireux de rendre la vision des maisons pressées les unes contre les autres, vues de la terrasse du Jardin des Plantes, ils écriront : « Un fourmillement de demeures (2). » Pour exprimer la marche pénible d'une chatte pleine, ils diront : « Une chatte pleine mettait un rampement noir sur un tapis usé (3). » Pour traduire la vie de la nudité : « C'était sur les zébrures des peaux, un remuement presque invisible (4) ». Par ces termes abstraits, ils nous donnent en quelque sorte la perception quintessenciée, sublimisée par l'artiste, la réalité, la vision raffinée des sensations retravaillées par l'esprit des poètes les plus délicats dans leur genre, les plus épris de fantaisie, d'originalité qui se puissent trouver, toujours en quête de l'épithète rare, la marque du véritable écrivain, à leur avis (5). »

Cette poésie des sens, qu'ils possèdent à un degré très éminent, exerce une autre influence encore sur leur style. Ils cherchent à rendre l'inversion des sensations telle qu'ils l'éprouvent. Chez eux, la vue domine les autres sens ; ils entendent, ils sentent, ils goûtent, ils touchent avec les yeux, pour ainsi dire. Il s'en suit qu'ils attribuent souvent dans leur prose des qualités d'ordre visuel à des impressions qui n'ont, d'ordinaire, rien à faire avec la rétine. La transposition des sensations, qui se produit tout naturellement chez eux, se retrouve dans leur style. C'est ainsi

(1) *Les Contemporains*, tome III, p. 82.
(2) *Manette Salomon*, p. 3.
(3) *La Fille Elisa*, p. 42.
(4) *Manette Salomon*, p. 214.
(5) *Journal*, tome III, p. 32.

qu'ils nous parlent, dans *Manette Salomon*, « d'une chaleur olive (1) », sans se rendre compte que la chaleur n'est pas colorée. D'autres fois, ils transposent, en sensations de goût, des sensations d'ouïe : « des silences affamés (2) », ou des sensations d'ouïe en sensations tactiles, comme : « elle appuyait sur le tapage, elle jouait avec la mélodie (3). » Cette transposition a pour objet de donner au lecteur une vision pittoresque. Dans *Germinie Lacerteux*, au lieu d'écrire : « sur le siège, le cocher était étonné d'entendre pleurer si fort », sachant que le cocher tourne le dos aux gens assis dans la voiture, ils ont écrit : « Sur le siège, le dos du cocher était étonné d'entendre pleurer si fort (4). » Et cette transposition nous frappe, par l'originalité, la vérité de la vision évoquée.

Il est naturel qu'avec des goûts aussi poétiques, des sens aussi délicats, les Goncourt aient cherché les images violemment expressives qui s'imposent à notre esprit, avec l'intensité d'un cauchemar. Ces images sont nombreuses dans leurs œuvres. Leur caractère principal, c'est d'être souvent extraites de la vérité la plus courante, la moins relevée : « Ces femmes enfarinées de poudre de riz, blanches comme un mal blanc (5) ». « Deux ou trois bonnes de lorettes, au bonnet envolé, à la tête de lézard (6) ». Pour exprimer avec plus de vigueur une réalité, ils empruntent leur image à une autre réalité, si bien que le rapprochement de ces deux réalités donne une vision intensément curieuse et vivante. Cette description d'Amsterdam entre autres, est bien significative. « Amsterdam..... une terre sortie de l'eau et véritablement bâtie ; un pays à l'ancre ; un ciel aqueux ; des coups de soleil qui ont l'air de passer par une carafe remplie d'eau saumâtre ; des maisons qui ont

(1) *Manette Salomon*, p. 4.
(2) *Manette Salomon*, p. 239.
(3) *Renée Mauperin*, p. 41.
(4) *Germinie Lacerteux*, p. 254.
(5) *Idées et Sensations*. p. 240.
(6) *Sœur Philomène*, p. 67.

l'air de poupes de vieilles galères, des escaliers qui sont des échelles, des wagons qui sont des cabines, des salles de danse qui figurent des entrèponts ; des hommes, des femmes à sang blanc et froid, des caractères qui ont la patience de l'eau ; des existences qui ont la platitude d'un canal, des castors dans un fromage ; — voilà la Hollande (1)». Ils ont été frappés, en effet, à leur arrivée en Hollande, par le caractère aquatique de la contrée, et cette vision en a suggéré d'autres infiniment nombreuses, mais toutes du même ordre, tout comme les sujets maritimes inspiraient aux enlumineurs du moyen âge des bordures de pages, résillés de mille algues aux teintes changeantes et aux formes capricieuses. Ces bordures contribuaient à l'effet de la page encadrée, loin de la pâlir, elles en augmentaient, en prolongeaient le relief et l'impression.

D'autres fois, ils choisissent leur image dans une réalité très différente de la réalité principale, et tirent de là un contraste pittoresque : « Une jeune personne qui a des dents comme ces morceaux de verre cassés sur les murs (2) », — « l'institutrice, elle, était, une de ces figures effacées, une de ces vieilles femmes que la vie a roulées, usées, au dehors comme au dedans, et qui n'ont pas plus d'effigie qu'un vieux sou (3) ». Souvent, ils obtiennent des images vigoureuses et plus vivantes par des effets d'harmonie imitative. Leur phrase emprunte l'allure de la sensation transcrite, la sonorité des murmures, des bruits, l'agitation ou la langueur des personnages et des choses. Par exemple, dans *Manette Salomon*, ce récit du dîner de la bande bohême dans l'auberge de la forêt de Fontainebleau : « A peine si l'on se donnait le temps de laver les brosses. On jetait ses chapeaux, on démêlait, au petit bonheur, les grandes serviettes jaunes de toile de ménage, on attachait avec des ficelles les chiens aux pieds des chaises, et un formidable bruit de cuillers sonnait dans les assiettes creuses. Le grand pain posé sur le dessus du

(1) *Journal*, tome Ier, p. 380.
(2) *Renée Mauperin*, p. 145.
(3) *Renée Mauperin*, p. 120.

piano passait et chacun s'y coupait un michon. Le petit vin moussait dans les verres, les fourchettes piquaient les plats, les assiettes couraient à la ronde, les couteaux, frappant sur la table, demandaient des suppléments, la porte battait sans cesse, le tablier de la fille qui servait, volait sur les convives, les bouteilles vides faisaient la chaîne, avec les bouteilles pleines, les serviettes fouettaient les chiens qui mettaient effrontément la tête dans la sauce de leurs maîtres. Des rires tombaient dans les plats. Une grosse joie de jeunesse, une joie de réfectoire de grands enfants partait de tous ces appétits d'hommes avivés par l'air creusant de toute une journée, en forêt. Et le tapage ne se recueillait qu'à la solennelle confection de la salade, à la moutarde, pour laquelle, à la fin, la table suppliante obtenait un jaune d'œuf cru (1) ». Ce morceau peut être considéré comme un chef-d'œuvre d'harmonie imitative. Les phrases y sont alertes, vives, rieuses, leur structure laisse transparaître toute la joie pressée des dîners en bande, la hâte bruyante des conversations autour de la table. Elles suivent les phases du repas, trépidantes, tapageuses, recueillies enfin, au moment de la confection de la salade. Cet exemple n'est pas d'ailleurs isolé dans l'œuvre des Goncourt. Ces descriptifs ne négligeaient aucun moyen d'évocation et les essais d'harmonie imitative leur ont été à ce titre particulièrement chers et familiers.

L'analyse de leurs livres nous mène à reconnaître une recherche évidente du pittoresque, dans les termes, ainsi que nous l'avons déjà vu, à propos de la construction et de l'inversion des phrases, pittoresque obtenu par le choix et la mise en relief du détail caractéristique qui peut ainsi plaire ou déplaire sans doute au lecteur, mais ne saurait lui échapper. Au reste, les Goncourt, lorsqu'ils ont choisi ce détail, ne prennent pas soin de le gazer, de le voiler à notre usage, bien au contraire. Ils mettent leur amour-propre d'écrivain à nous le servir dans sa nudité, dans sa crudité. *La Fille Élisa* fourmille d'exemples de ce genre. Nous nous bornerons à citer les deux suivants : « ..... la fillette ren-

(1) *Manette Salomon*, p. 329.

trant le matin de ses congés, était souvent, les jours d'hiver, obligée de démêler, sur le pied du lit de sa mère, son petit manteau du pantalon d'un chantre de la Maternité, une vieille liaison à laquelle l'ancienne élève sage-femme était restée fidèle (1) », et « ses lèvres toujours un peu entr'ouvertes, étaient ces lèvres où le ressort du baiser semble comme cassé (2) ». Ce terme de ressort est infiniment expressif, appliqué à la Fille Élisa. Il implique l'idée d'une opération machinale, comme est machinal l'amour de ces femmes. Edmond de Goncourt a voulu ainsi caractériser brutalement, au risque de choquer le lecteur, ces rouages inférieurs de la machine sociale. Mais le premier exemple est peut-être encore plus significatif et plus probant. Non content de nous représenter la jeune Élisa mêlée aux détails les plus matériels de la liaison de sa mère, démêlant son manteau des vêtements de l'amant, ce qui paraissait singulièrement vif déjà, Edmond s'est amusé à faire de cet amant un chantre de la chapelle de la Maternité ; par là même, il a su donner une note pittoresque à cette union répugnante et vulgaire. Le tableau évoqué prend alors un caractère amusant dans sa tristesse navrante et familière, l'aspect d'un Téniers des temps modernes. Et ce caractère, et cet aspect ne sont pas dus à une fantaisie de poète, à une imagination d'artiste ; ils sont obtenus grâce à la précision d'un trait. Ses études avaient retenu longtemps la sage-femme à la Maternité, où elle avait connu tout naturellement ce chantre devenu bientôt son amant. L'effet de cette vision d'intérieur-peuple vient de la notation précise du détail intime, exact, et de sa mise en scène aussi simple que la réalité reproduite.

Les Goncourt, en travaillant, commençaient par indiquer sur le papier les traits saillants de leur description future ; ils ne rédigeaient qu'après une ordonnance rigoureuse et savante des détails successifs du récit ébauché. Ils gardaient, en outre, une provision d'esquisses rapides, crayonnées en cinq minutes dans

(1) *La Fille Élisa*, p. 27.
(2) *La Fille Élisa*, p. 107.

un salon, un théâtre, au retour d'une promenade pittoresque, d'une visite dans un quartier excentrique, et ces esquisses étaient destinées à leurs romans futurs. Nous en trouvons une preuve dans ce passage de leur *Journal :* « Une description prise dans le même temps de « l'Arène athlétique », et que je retrouve dans le cahier documentaire de nos romans futurs, qui n'ont point été faits, hélas ! La lumière blanche du gaz, réverbérée par les disques de métal, faisant des remous comme argentés sur le rouge des banquettes. La salle blanchie à la chaux, sur laquelle s'enlève la couleur naturelle du bois des poutrelles et des planches des petites loges en forme de box. Dans l'ombre profonde des deux extrémités de la salle, le scintillement des boutons et des poignées d'épée des sergents de ville. Les membres luisants des lutteurs s'élançant dans la pleine lumière, — les défis des yeux. — Les claquements de mains sur la peau dans l'empoignade. — Une sueur qui sent la bête fauve. — Des pâleurs se mêlant à la blondeur des moustaches. — Des chairs qui se rosent aux places talées. — Des dos suintant comme des pierres d'étuves. — Des marches se traînant à genoux. — Des virevoltes sur la tête, etc., etc. (1) ». Dans ce canevas, chaque vision, chaque sensation est notée avec une précision, un laconisme singuliers. A peine serait-il besoin du travail du styliste pour coordonner ces perceptions de détail et tirer de là une impression d'ensemble. Et d'ailleurs, ils se sont assez peu souciés des impressions d'ensemble, préférant la fixation artistique des petits et délicats détails, raffinés en eux-mêmes et raffinés par leur succession, leur juxtaposition, en apparence spontanée, instinctive. Ils décrivent, en nous découvrant peu à peu, avec ménagement un coin de réalité, puis un autre, puis un troisième, en nous donnant une partie de la joie d'explorateurs, qu'ils avaient éprouvée eux-mêmes. Ainsi, dans cette description d'un effet de neige, à Bar-sur-Seine : « Au dehors, le soleil sur la neige, une route comme un champ de mottes, toutes blanches et étincelantes, aux ombres doucement bleuâtres de la ouate, et de chaque côté de la route, le bois roux,

(1) *Journal*, tome III, p. 165.

avec çà et là, comme un de ces paquets de feuillage mort, qu'on voit à la porte d'une auberge. En se retournant, un soleil tout blanc qui fait aux ramures noires des arbres un fond d'argent ; et de distance en distance, une brindille perdue, portant à sa dernière feuille, une sorte de marguerite de givre ; au loin, un fouillis, un lacis, une confusion de ramilles maigres qui se perdent dans du violacé, saupoudré d'une poudre de neige, leur donnant la légèreté d'une forêt de plumes. Et sous un ciel sourd, lamé de bleu froid et de jaune pâle, la route tout au loin, blanche, blanche, blanche, avec ses fréquentations, les pas de la nuit, la trace de l'animal, l'impression de son pied et la bifurcation de la corne sur la blancheur du chemin (1) ».

Cette description contient l'application des principes les plus originaux du style des Goncourt, recherche de la couleur, vision de la réalité sous forme de taches frappant successivement l'appareil rétinien, accumulation des détails pittoresques, ordonnance des plans par la dégradation des tons, suppression des conjonctions de coordination, répétitions, insistances, pour appeler l'attention du lecteur sur les points les plus saillants du tableau : images empruntées à la réalité, non à la fantaisie purement imaginative. Voilà toutes les qualités qui distinguent cette étincelante et brève narration, et qui sont très particulières aux Goncourt.

Dans leur recherche du pittoresque, ils n'hésitent pas à commettre des fautes grammaticales, des fautes de français même, si elles sont susceptibles de produire un effet : « Le tableau surtout la frappa des confessions élancées de femmes, qui debout, la bouche tendue, plaquée contre le cuivre du confessionnal, se soutenaient et s'appuyaient avec leurs deux mains près de leur tête, posées à plat contre le bois, dans le mouvement de ces buveuses de campagne approchant la bouche d'un filet d'eau plus haut que leur bouche (2) ». Ils donnent un aspect physique aux confessions, leur prêtent l'attitude enflammée des

(1) *Journal*, tome III, p. 178.
(2) *Madame Gervaisais*, p. 113.

pénitentes dont elles émanent, et par cette identification, qui pourrait être prise pour une négligence, ils communiquent un relief intense à la vision évoquée.

Leur style, le plus souvent analytique, fait de retouches, d'adjonctions, nous donne souvent l'effet du travail préparatoire de la rédaction, ou encore de l'essayage des termes, ainsi que nous l'avons vu, à plusieurs reprises, dans la scène du dîner à Barbizon, ou dans les descriptions du singe Vermillon. Et cependant, on est frappé de l'effort qu'ils fournissent pour rencontrer l'expression juste qui d'un coup dise tout, et de l'heureux résultat qu'ils obtiennent souvent. On trouve dans leur œuvre des portraits surprenants d'une seule ligne, des définitions parfaites et vivantes, d'une concision absolue. D'un mot, ils nous ouvrent des perspectives infinies sur le fond d'un cœur, sur les fibres d'un tempérament, comme l'auteur de « Colomba », ou celui de « Madame Bovary ». Trois phrases courtes leur suffisent à définir, et à définir de manière qu'il n'y ait rien à y ajouter, la nature de Mme Davarande : « Madame Davarande était pieuse. Dieu lui semblait chic (1) » ... « elle était de ces natures heureuses et étroites qui n'ont pas en elles l'étoffe d'une faute (2) ». Voilà parfaitement dessinée la silhouette d'une jeune bourgeoise snob, éprise de chic, et froide de tempérament. Quatre lignes burinent à merveille la physionomie morale d'Henri Mauperin, avec une acuité singulière : « Du reste, dans ce rôle, rien ne lui manquait. Verbeux et remuant, il faisait tout le bruit qui mène au succès dans notre siècle ; il était médiocre avec éclat (3) ». Leur esprit caustique a parfois des saillies étonnantes, inventant des définitions qui font image et qui persistent dans notre mémoire après nous avoir amusés, frappés. Ainsi, dans les *Maîtresses de Louis XV*, « ces réunions déjà autrefois un peu somnolentes, sont aujourd'hui bien souvent, disent-ils, entre ces personnages vieux et las, des *parties de sommeil en*

(1) *Renée Mauperin*, p. 173.
(2) *Renée Mauperin*, p. 174.
(3) *Renée Mauperin*, p. 93.

famille, interrompues tout à coup par le brusque réveil du cardinal de Luynes demandant qu'on assemble le chapitre... (1) ».

En résumé, le style des Goncourt est en même temps le reflet de leur mentalité et de leur esthétique. Comme cette mentalité, comme cette esthétique, il a, d'ailleurs, évolué au cours de leur carrière littéraire commune, et, plus encore, au cours de celle du survivant des deux frères. A mesure qu'on avance, on est amené à remarquer une recherche croissante de l'épithète rare, de l'image qui, peu à peu, perd de son naturel, tourne à l'affectation. Dans la *Faustin*, dans *Chérie*, le travail du style aboutit à des raffinements excessifs et contournés qui font penser à l'art jésuite du XVIIIme siècle. A force de vouloir l'effet pictural saisissant, ils versent dans l'impressionnisme et le tachisme ; à force de s'attarder exclusivement à l'analyse des névroses ambiguës de l'âme moderne, Edmond touche au maniérisme, à la mièvrerie, presque à l'imaginaire et au faux.

Mais, on ne doit pas juger le style d'un auteur dans la période de sa décadence, et, pour les Goncourt, c'est vers 1868 qu'il faut se placer, si on veut en avoir une vue d'ensemble. A cette époque, on se trouvera en présence d'un style infiniment souple et infiniment adroit, capable de décrire les raffinements des névroses modernes, sans les travestir et sans tomber dans les dévergondages morbides d'un Poë, capable surtout de peindre comme le plus merveilleux et le plus divers des pinceaux. Ainsi que le dit M. Jules Lemaître : « les tons, les nuances, les lignes que le pinceau seul peut reproduire, ils font cette gageure de les rendre sensibles avec des phrases écrites ; et c'est alors un labeur, un effort désespéré des mots pour prendre forme et couleur, une lutte du dictionnaire contre la palette, des phrases qui ont l'air de glacis, des substantifs qui sont des frottis, des épithètes qui sont des touches piquées, des adverbes qui sont des empâtements, une transposition d'art enragée (2). » Leurs pages sont des symphonies truculentes de couleurs chatoyantes,

---

1 *Les Maîtresses de Louis XV*, tome Ier, p. 191.

2 LEMAITRE. *Revue bleue*, 30 septembre 1882, p. 426.

bariolées ou fondues, dans lesquelles les nuances de la réalité, avec leurs constantes variations, se trouvent fidèlement rapportées. Vie est synonyme de couleur. et pour reproduire la vie, le style doit reproduire la couleur. Ainsi, dans cette exquise page d'*Idées et Sensations* : « Sept heures du soir. Le ciel est bleu, pâle, d'un bleu presque vert, comme si une émeraude y était fondue ; là-dessus, marchent doucement, d'une marche harmonieuse et lente, des masses de petits nuages balayés, ouateux et déchirés, d'un violet aussi tendre que des fumées dans un soleil qui se couche ; quelques-unes de leurs cimes sont roses, comme des hauts de glaciers d'un rose de lumière. Devant moi, sur la rive, en face, des lignes d'arbres, à la verdure jaune et chaude encore de soleil, trempent et baignent dans la chaleur et la poussière des tons du soir, dans ces glacis d'or qui enveloppent la terre avant le crépuscule. Dans l'eau, ridée par une botte de paille qu'un homme trempe au lavoir pour lier l'avoine, les joncs, les arbres, le ciel, se reflètent avec des solidités denses, et, sous la dernière arche du vieux pont, près de moi, de l'arc de son ombre, se détache la moitié d'une vache rousse, lente à boire, et qui, quand elle a bu, relevant son muffle blanc, bavant de fils d'eau, regarde (1). »

Leurs pages sont des juxtapositions de tableaux mobiles, comme des films cinématographiques, se succédant avec l'imprévu, le discontinu, les lacunes de la vie réelle, et leurs phrases, « impatientes de rendre les plus imperceptibles frissons », « se crispent, se tourmentent, se contractent, s'exaspèrent en zigzags fébriles. » M. Pélissier le dit : « Cette écriture-là, cahotante et trépidante, déconcerte le lecteur sain de corps et d'esprit (2). »

C'est que leur style a encore pour caractère principal d'être essentiellement aristocratique. Il est destiné, comme l'œuvre dont il est l'expression, à charmer une élite d'initiés, de disciples éclairés, à rester incompréhensible au bourgeois, et cela volontairement. Aussi, leur style ne convient-il pas au théâtre, parce

(1) *Idées et Sensations*, p. 191.
(2) *Revue Bleue*, 18 mai 1895, p. 630.

que le théâtre est un champ trop vaste, trop ouvert, pour qu'on y puisse saisir les beautés intimes de cette écriture distinguée. Seuls, les névrosés, les amateurs de couleur, dont le tempérament s'apparente à celui des Goncourt, peuvent goûter le charme étrange, pervers et séduisant d'un style qui rend, avec une perfection rare, les malaises et les nuances de l'existence moderne.

Aussi, bien qu'elle n'ait pas été exempte de défauts tels que le maniérisme, le maladif, le tourmenté, peut-on admirer cette écriture souverainement artiste, dont l'action et l'influence se sont fait sentir puissamment à leur époque, et qui a contribué, d'une manière évidente, à renouveler la prose du roman français vers la fin du XIXme siècle.

TROISIÈME PARTIE

LES APPLICATIONS DE L'ESTHÉTIQUE DES GONCOURT

L'esthétique des Goncourt, telle que nous venons d'essayer de la définir, a reçu son application dans leur œuvre. Mais cette œuvre même est infiniment diverse. Les Goncourt ont été tour à tour ou simultanément : critiques d'art, historiens, romanciers, auteurs dramatiques. Il semble donc qu'à chaque genre ils aient apporté des principes différents. En réalité, et c'est ce que nous allons nous efforcer de montrer dans cette troisième partie, les Goncourt ont appliqué strictement les mêmes principes esthétiques à tous les genres qu'ils ont cultivés, et c'est ce qui explique leur compréhension même de ces genres.

CHAPITRE XXVIII

Les Goncourt critiques d'art

Il ne s'agit pas, dans ce chapitre, d'apprécier la critique des Goncourt en elle-même, et de décider s'ils ont été bons ou mauvais juges, ce qui supposerait l'existence d'un beau absolu et d'une certitude esthétique : position et point de vue, dont

nous nous sommes soigneusement écartés dans ce travail. Certains écrivains qui ne se réclamaient pas de la même méthode n'ont pas observé cette réserve ; ils se sont prononcés sur la valeur de la critique d'art des Goncourt, et cela, le plus souvent dans un sens négatif (1).

Mais qu'importe ! Ce que nous voulons montrer, c'est que leur critique d'art a été l'expression de leur conception du beau, et que leurs études sur l'art du XVIIIme siècle français, sur l'art japonais et sur l'art contemporain fournissent une confirmation nouvelle de leurs principes esthétiques. Les ouvrages de critique d'art forment une bonne partie de l'œuvre des Goncourt, celle, en tous cas, dont on a le moins contesté la valeur. A cette tâche bien différente, les Goncourt ont apporté le même souci de recherche, de ciselure, de documentation, de couleur, que pour leurs romans. Ils ont inauguré un genre de critique d'art, « artistique », qui a charmé rapidement : « Ainsi ramenée à son propre objet, écrit M. Dimier, la critique d'art revenait à son propre style. Rien, à cet égard, n'est plus intéressant à examiner que l'œuvre des Goncourt. La meilleure langue du XVIIIme siècle, employée par les peintres et amateurs du temps, pour traiter ces sortes de choses, ressuscite sous leur plume, un peu gâtée parfois, mais enrichie incontestablement (2) ».

En réalité, les Goncourt (et de cette particularité on ne semble pas s'être suffisamment aperçu) employèrent dans leurs ouvrages sur l'art tous leurs procédés habituels de style et de composition, et leurs jugements furent inspirés le plus ordinairement par les idées et les impressions qui inspirèrent leurs romans.

Une des plus remarquables qualités de cette critique, c'est la science technique, dont ils ont fait preuve, tant à l'égard de la peinture, que de la gravure, ou même de la sculpture. Les deux années consacrées dans leur jeunesse aux pinceaux et à la palette

---

(1) Remy de Gourmont. *Mercure de France*, 1893, tome VIII, p. 179.

(2) Dimier. *Les Maîtres de la Contre Révolution* au XIXme siècle, p. 321.

leur ont donné une connaissance exacte des procédés de dessin, de fusion des tons, de modelage dans la couleur, tandis que leur pratique de l'eau-forte les a familiarisés avec les secrets de la gravure en noir ou en couleur. Aussi, dans les pays où ils traitent « du faire » de certains peintres, reconnaît-on la marque et la sûreté de termes de professionnels. En présence d'une toile, ils « réalisent », d'un coup d'œil, sa composition, la lente venue des couleurs mélangées, choquées, adoucies, ombrées, sur le fond précis du dessin. Aucun procédé ne leur échappe. Ils devinent instantanément la présence d'un bleu spécial fonçant d'un nuage délicat le vert d'un paysage, d'une goutte de gouache laiteuse rendant la mollesse et le velouté des chairs mates et rosées ; ils jugent la qualité de l'huile d'après les teintes obtenues, le dosage et la proportion précise des tons. Aussi leurs descriptions de tableaux sont-elles d'abord de merveilleuses analyses. Nous citerons la suivante entre autres : « L'embarquement de Cythère. Voyez tout ce terrain à peine recouvert d'une huile transparente et mordorée, tout ce terrain gâché d'un barbotage rapide, effleuré d'un frottis léger. Voyez ce vert des arbres, transpercés de tons roux, pénétré de l'air ventilant, de la lumière aqueuse de l'automne. Voyez sur le délicat aquarellage d'huile grasse, sur le lisse général de la toile, le relief de cette pannetière, de ce capuchon, voyez la pleine pâte des petites figures, avec leur regard dans le contour noyé d'un œil, avec leur sourire dans le contour noyé d'une bouche. La belle et coulante fluidité du pinceau sur ces décolletages et ces morceaux de nu semant leur rose voluptueux dans l'ombre du bois..... (1) », et celle-ci, faite d'après le portrait de Chardin par lui-même : « Les vergétures des joues, le bleuissement d'une vieille barbe, les blancs, les roses, les tendresses du teint, ce rayon humide dans lequel baignent l'œil et l'expression du regard, Chardin les obtient ; il atteint à la vérité et à l'illusion de la carnation avec des coups de rouges vifs, de bleu pur, de

(1) *L'Art du XVIIIme siècle*, tome Ier, p. 78.

jaune d'or, avec des couleurs entières et absolues qui sembleraient devoir outrer la vie et forcer le ton de la réalité (1) ».

Ces deux descriptions nous montrent à quel degré s'élève la science technique des Goncourt. Ils ont l'habitude, avant même d'étudier la manière générale d'un peintre et l'impression qui se dégage de ses œuvres, de scruter les fibres intimes de la toile, et de se faire une connaissance exacte de ses procédés, de ses « trucs », de ses secrets, de la cause de certaines délicatesses ou de certains empâtements, de la chimie même de ses couleurs, de ses fusins ou de ses crayons, de la finesse ou de la largeur de ses pinceaux : « Les bistres de Fragonard, disent-ils, ont contre eux le soleil, ses tableaux et surtout ses tableaux finis, souffrent d'autre chose: ils se sablent déplorablement de litharge. Ceci vient de l'habitude qu'avait Fragonard de se servir de stil de grain d'Angleterre, en guise de bitume, qui ne séchait pas assez vite pour lui. Puis les glacis sur le stil de grain lui donnaient d'agréables tons blonds. Mais ce procédé avait l'inconvénient de faire repercer, comme on le voit aujourd'hui, le stil de grain. Au fond, en dehors de ses couleurs de préparation, la grande cause de la détérioration de sa peinture est son impatience de peindre ; il ne voulait pas attendre, il jetait des tons frais sur des tons non encore secs. De là, volatilisation des dessous, écartant les dessus de sa peinture (2) ». Les exemples de leur science technique fourmillent dans les trois volumes de *l'Art du XVIII*me *siècle* et dans les deux sur *l'Art Japonais*. Il suffit d'ouvrir ces ouvrages au hasard pour en rencontrer (3) ».

Voyons maintenant dans quelle mesure les Goncourt ont appliqué à la critique d'art les principes généraux de leur esthétique. Les Goncourt ont admiré les œuvres d'art pour elles-mêmes, avec l'admiration la plus désintéressée, la plus sincère. Jamais ils n'ont songé à l'impression morale ou immorale qu'elles

---

(1) *L'Art du XVIII*me *siècle*, tome Ier. p. 145.

(2) *L'Art du XVIII*me *siècle*, tome III, p. 296.

(3) *L'Art du XVIII*me *siècle*, tome Ier, pp. 68, 128, 129, 145, 156, 219, 264, 318, 384 ; tome II, p. 111, note, etc., etc.

étaient susceptibles de produire. Pour eux, l'artiste, peintre, graveur ou sculpteur, doit chercher à réaliser son idéal esthétique, sans se préoccuper de l'influence salutaire ou funeste que ses œuvres exerceront sur ceux qui les regarderont. Un tableau, une statue, une eau-forte sont-elles esthétiques ; témoignent-ils d'un effort adroit et opiniâtre vers la beauté : les Goncourt les admirent sans restriction. Ils s'élèvent, en revanche, contre ceux qui veulent donner aux œuvres d'art un but moral, ou simplement utilitaire ; ils les traitent de bourgeois et de prudhommes. L'art ne doit pas avoir d'autre philosophie, selon eux, que celle des formes, il ne doit pas vivre d'idées exprimées par des mots ou par des faits ; il doit se nourrir d'images. Le symbolisme en peinture ou en sculpture, surtout le symbolisme qui n'a rien de sensuel, est une puérilité. Que sert de donner à une femme le titre pompeux de Vérité ou de Liberté, à un homme celui de Temps ou de Travail ? L'artiste n'a que faire des thèses philosophiques ou morales. Il doit se borner à rechercher la réalisation de la beauté, de la beauté physique, bien réelle, non allégorique, celle qui pourra évoquer une vision immatérielle, un rêve, une émotion peut-être, mais que ne pourra traduire aucune idée abstraite.

Aussi ont-ils reproché à Greuze d'avoir subordonné le souci de la représentation des formes à celui de l'expression d'une idée supérieure : « Sa grande ambition, écrivent-ils, à propos du peintre du « Père de famille » et du « Fils Naturel », n'était plus de montrer la main, l'âme, le génie du peintre, de faire toucher, avec les yeux, de la chair, du soleil, de la vie ; il assignait des devoirs à son talent, il lui donnait charge d'âmes. Entrer jusqu'au cœur du public, comme y entrent le poète, l'orateur, le romancier, atteindre au succès d'émotion du « Doyen de Killerine », ou de « Cleveland », jeter aux regards une forme qui dégage une idée, incarner la morale domestique, provoquer les bonnes mœurs à coups de pinceau, les répandre par l'image, tel fut le rêve qui *abusa* le peintre prédestiné à fonder en France la

déplorable *école de la peinture littéraire* et de l'*art moralisateur* (1). »

Ce reproche qu'ils adressent à Greuze nous paraît assez peu mérité. Greuze, comme tous les artistes du XVIIIme siècle, voyait dans le sujet un pur prétexte à groupements heureux, à motifs pittoresques. Il ne visait pas à l'impression violente, produite par des tableaux simplement expressifs d'idées. Que ce soit « le Gâteau des Rois », l' « Accordée de Village », le « Retour de l'Enfant prodigue », Greuze a eu souci plutôt de réunir sur une même toile, à la faveur d'une fable simple, des visages et des silhouettes variées, aux grâces à la fois naïves et maniérées, à peine conventionnelles dans leurs attitudes et dans leurs gestes, en tous cas, nullement tragiques et encore moins susceptibles de donner une leçon de morale. L'art du XVIIIme siècle, comme l'art de la Renaissance, ont été les expressions les plus significatives de la doctrine de l'art pour l'art. Les sujets ont toujours été pour les peintres et les sculpteurs de ces époques délicieuses entre toutes de simples prétextes à peine justificatifs. Qu'ils fussent pris dans la Mythologie ou dans la Fable, les artistes s'empressaient de les oublier en ébauchant leurs esquisses, et se contentaient de nous léguer d'exquises académies nommées Vénus, Diane, Amphitrite, de charmants groupes d'hommes et de femmes reproduits dans la beauté, dans la vérité de leur structure, de leur musculature et de leur chair. Les noms conventionnels protégeaient seulement le réalisme des œuvres.

D'ailleurs, en leur temps, personne n'en eût fait grief aux artistes, et il fallait un esprit tel que Diderot, *en avance* d'un demi-siècle sur son époque, pour reprocher à Boucher « de ne pas assigner à ses tableaux un but moralisateur ou utilitaire (2) ». Si les Goncourt furent fortement attirés par le XVIIIme siècle, c'est qu'ils y virent l'application de la doctrine de l'art pour l'art.

Un art symbolique a pris naissance en France au lendemain de la Révolution. Revenant aux traditions romaines,

---

(1) *L'Art du XVIIIme siècle*, tome II, p. 24.

(2) *L'Art du XVIIIe siècle*, tome 1er, p. 238.

David et ses disciples se plurent à représenter des scènes d'héroïsme qui témoignaient d'ailleurs d'un respect scrupuleux de l'harmonie des formes. Mais, peu à peu, celles-ci devinrent conventionnelles, sans vie, dans leur perfection immatérielle. Ingres inaugura l'école du beau classique, d'où l'idée se dégageait sereine, élevée, placide. Sous la Restauration, puis sous Louis-Philippe, les artistes recherchèrent les sujets dits « moraux », ceux qui pouvaient, pensaient-ils, influencer d'une manière salutaire le spectateur, par la mise en scène d'une action courageuse ou touchante. Disciples de Chateaubriand, ils s'efforçaient d'illustrer les pages les plus attendrissantes d'« Atala », des « Martyrs » ou du « Génie du Christianisme ». Ce fut alors que parut le tableau célèbre de Girodet : les « Funérailles d'Atala ». Pendant cinquante ans, la peinture et la sculpture suivirent fidèlement les errements de la littérature, s'appliquant à répondre à chaque nouveau roman, ou à chaque nouvel ouvrage d'histoire, par la production d'une toile ou d'un groupe correspondant. Les artistes pillèrent leurs sujets dans tous les âges, dans les Annales romaines, dans les récits de l'histoire de France, dans les romans, dans la fable, moins soucieux de la couleur et de la forme que de l'idée représentée. Leur pinceau, leurs tons, leurs dessins s'immobilisèrent dans des procédés conventionnels et firent de l'art une sorte de langage auxiliaire, abstrait, moral et froid.

Il en alla ainsi jusqu'au jour où quelques artistes, d'esprit novateur tels que Delacroix, Decamps et Fromentin, abandonnèrent ces traditions et revinrent à la couleur, aux formes vivantes, prisées pour elles-mêmes et non pour leur vertu éducative. C'est ce qui explique le mépris, sans doute excessif, dans lequel ces admirateurs de Decamps et des impressionnistes modernes ont toujours tenu le talent d'Ingres et des peintres de son école. C'est à propos d'Ingres qu'ils ont écrit : « Il est dans tout siècle d'immenses réputations bâties à l'amiable par toutes les impuissances, et dont toutes les envies se servent pour assommer les vraies gloires (1) ».

(1) *La Peinture à l'Exposition de 1855*, p. 38.

Mais, chez eux, cette hostilité a une autre cause. Ce qu'ils reprochent à l'école académique de leur temps, c'est surtout le manque de vérité. Réalistes en littérature, les Goncourt l'ont été aussi en matière de critique d'art. Le réalisme, chez eux, procède, en effet, d'une manière évidente de la doctrine de l'art pour l'art. Il est naturel que des esprits ennemis du spiritualisme et de la morale en art se soient tournés vers le réalisme, et n'aient été séduits que par la représentation vivante de choses concrètes, et vues par l'artiste : « Toutes les grandes œuvres idéales de l'art ont été faites dans des temps et par des hommes qui n'avaient pas la notion de l'idéal (1)», disent-ils ; ce qui signifie que les créateurs des grandes œuvres d'art ont été de simples amoureux des formes, au milieu desquelles ils vivaient et que, dans leur travail de création, leur amour a transparu, comme malgré eux.

Aussi, les Goncourt ont-ils admiré le XVIIIme siècle dont les artistes assez peu idéalistes, sceptiques de naissance, sensuels d'instincts, ne travaillaient que d'après des modèles bien vivants, bien charnels, et ne se sont appliqués qu'à rendre l'ébranlement intime qu'ils en ressentaient. Les artistes du XVIIIme siècle ont été dans leur genre des réalistes précurseurs des Monet et des Renoir. Ils ont crayonné leurs types d'après nature, et le « bonhomme Chardin », par exemple, est bien digne d'être revendiqué comme un devancier par les modernes observateurs du réel. Greuze avait une manière de travailler qui rappelle singulièrement celle des Goncourt : « Le soir, il allait voir s'agiter la vie nocturne de la grande ville, rapportent ses biographes, aux petits spectacles, aux guinguettes, aux parades, aux cafés de ces boulevards qui ne dormaient point. Il battait le pavé, trouvant ici une figure, là un trait, parfois illuminé tout d'un coup par un mot qui lui traçait dans la tête, un tableau (2) ».

Certes, les Goncourt n'ont pas voulu considérer les artistes du XVIIIme siècle, en général, comme des réalistes. Le XVIIme avait

(1) *Idées et Sensations*, p. 146.
(2) *L'art au XVIIIe siècle*, tome II, p. 19.

été si ennemi de « la vérité dans l'art » (1), qu'on ne pouvait espérer un revirement aussi radical, et les Goncourt ont été les premiers à reconnaître que le XVIIIme siècle, dont Boucher, en définitive, a rendu le mieux la mentalité, restait surtout le siècle du joli, du joli dans un réalisme quintessencié. Ce réalisme quintessencié n'était pas, du reste, fait pour leur déplaire, d'après ce que nous savons de leurs théories sur le choix des formes.

Ils ont trouvé un charme rare aux esquisses d'un réalisme souriant quoique très simple, aux peintures intimes et familières de Chardin, qui excellait à représenter les intérieurs bourgeois, non sans leur donner une grâce qu'ils possédaient peut-être à leur époque, mais qu'ils ont singulièrement perdue aujourd'hui : « C'est toute la vie de la bourgeoisie que Chardin déroule ainsi, écrivent-ils ; son activité, ses fatigues, l'ordre de son ménage, la règle de ses heures, sa tranquillité de désirs, le contentement de sa dure existence, ses voluptés modestes, les joies et les devoirs de sa maternité, une Mme Philippon les retrouve là, dans ces tableaux qui lui en rapportent le souvenir, l'expression, l'émotion vive (2) ». Et un peu avant, les Goncourt avaient écrit : « Chardin fait tout ce qu'il voit. Rien n'humilie ses pinceaux. Il touche au garde-manger du peuple. Il peint le vieux chaudron, la poivrière, l'égrugeoir en bois, avec son pilon, les meubles les plus humbles. Nul morceau de nature qu'il méprise. Il attaquera dans une heure d'étude, un carré de côtelettes de mouton ; et le sang, la graisse, les os, le nacré des nerfs, sa brosse exprimera tout, et de ses empâtements suintera comme le suc des chairs (3) ». Chardin leur plaît parce qu'il leur apparaît comme un novateur, comme l'audacieux introducteur d'un réalisme délicat dans un siècle amateur de convention.

Observer, choisir, aimer, tels sont, à leur avis, les grands principes de toute esthétique ; tels doivent être, par conséquent,

---

(1) *L'Art au XVIIIe siècle*, tome Ier, p. 125.
(2) *Idem*, p. 123.
(3) *Idem*, p. 106.

les principes essentiels de la peinture et de la gravure. Les peintres et les graveurs qui ne regardent pas la réalité et qui ne l'aiment pas, qui se bornent toute la vie à copier le genre d'une école ou d'un maître, ne méritent pas le nom d'artistes.

Et cette qualité d'observateurs amoureux et spirituellement originaux, les Goncourt ont su l'apprécier dans les arts les plus différents. Ils ont été attirés vers le japonisme, précisément parce que les peintres de ce pays, à partir du XVIIIme siècle, ont toujours eu le souci de représenter les mille occupations de l'existence quotidienne du peuple et d'en donner une expression à la fois exacte et savoureuse. Hokousaï et Outamaro demeurent les maîtres du genre : « Oui, ce qui fait d'Hokousaï l'un des artistes les plus originaux de la terre : c'est cela qui l'a empêché de jouir de la gloire méritée pendant sa vie, et le « Dictionnaire des Hommes illustres du Japon » constate que Hokousaï n'a pas rencontré près du public la vénération accordée aux grands peintres du Japon, parce qu'il s'est consacré à la représentation de la « vie vulgaire », mais que s'il avait pris la succession de Kano et de Tosa, il aurait certainement dépassé les Okiso et les Bountcho (1) ». Hokousaï paraît avoir été le Chardin des Japonais, le peintre qui a rappelé l'art de ce pays à la représentation de la vie réelle et qui l'a dégagé du conventionnel et du majestueux fictif où il se complaisait. Et cette fidélité à son idéal de réalisme lui valut de produire ces exquis petits chefs-d'œuvre de vérité facétieuse que goûtaient les Goncourt.

Les auteurs de *Germinie Lacerteux* ont d'ailleurs une manière spéciale d'apprécier le réalisme en art. Pas plus qu'en littérature, ils ne préconisent un réalisme absolu, un réalisme non retouché par l'œil et la main de l'artiste. Nous avons dit qu'ils n'admiraient guère Courbet, précisément parce que Courbet a une manière brutale et presque grossière de représenter la réalité. Ses tableaux sont d'admirables œuvres de vigueur, mais ils ont le tort d'être par trop exclusivement des photographies de laideurs. Ainsi que l'écrit M. Roger Marx, dans une préface mise

(1) *Hokousaï*, p. 322.

en tête de leurs « Etudes d'art », « la brutalité pataude, grossière de Courbet, praticien secondaire, sauf en certains paysages et en ses tableaux de faune forestière, est pour répugner à leur délicatesse originelle (1) ».

Les Goncourt veulent un réalisme expressif, idéaliste, dans le sens de quintessencié, un réalisme vu à travers une optique d'artiste : le réalisme d'Outamaro, par exemple, car, dit Edmond, « Outamaro est un peintre idéaliste de la femme, mais un peintre particulier, un peintre idéaliste de son type, de son physique, de sa construction anatomique, mais tout en restant le peintre le plus naturiste de ses attitudes, de ses mouvements, de la mimique de sa gracieuse humanité. Et comme les études d'Outamaro se portent presque toujours sur la femme des « Maisons vertes », c'est la courtisane qu'il idéalise, et dont, selon l'expression d'un Japonais, — et l'expression est à noter, — il fait une déesse (2) ».

Pour les Goncourt, le beau, en art, ne réside ni dans le réalisme plat, ni dans l'idéalisme imaginaire ; il réside dans le réalisme idéalisé (3), mais idéalisé par un certain idéalisme fort rare qui lui donne du style, sans le travestir et sans le fausser. L'observation demeure le fondement essentiel, indispensable de toute œuvre d'art ; mais cette observation, pour satisfaire pleinement le sens esthétique des Goncourt, doit encore être exercée par une intelligence d'artiste retenant des choses les caractères les plus saillants, et sachant dégager l'essence de l'ensemble. A cette condition, qu'importent les objets sur lesquels elle portera ; l'artiste qui sait observer, en donnera toujours une représentation esthétique.

Aussi ont-ils apprécié les peintres les plus divers, parce que chacun, dans son genre, a su apporter une vision et une émotion originales. Watteau, Chardin, Decamps, Nittis, Manet, Raffaëlli, Carrière, Helleu les ont également charmés, également enchan-

---

(1) *Etudes d'art*. Préface de R. Marx, p. VIII.
(2) *Outamaro*. p. 111.
(3) *Les Frères Zemganno*. Préface, p. XII.

tés par leurs qualités d'observateurs et d'évocateurs. Decamps (1) avait le mérite, pour eux, de ne s'être attaché aux traditions d'aucune école et d'avoir fait lui-même son éducation, en travaillant d'après nature dans les faubourgs de Paris, ce qui lui donna ce genre de réalisme pittoresque et savoureux, de couleur intense qui distingue ses toiles où la vie semble éclater. Nittis séduisait Edmond de Goncourt presque dès l'apparition de ses premières toiles (2). « De Nittis, c'est le vrai et le talentueux paysagiste de la rue parisienne. Le soir, dans son atelier, écrit Edmond de Goncourt, je regardais « la Place des Pyramides », qu'il vient de racheter à Goupil pour la donner au Luxembourg. Le ciel de Paris avec ses bleus délavés, la pierre grise des maisons, l'affiche en ses coloriages tirant l'œil dans le camaïeu général, c'est merveilleux ; et dans ce tableau encore, les figures ont le format qu'il faut au talent du peintre napolitain, le format de grandes taches spirituelles (3)».

Réalisme n'est pas synonyme de photographie, car il n'est pas nécessaire, pour donner d'un être, d'un paysage, d'un monument une représentation vraie, de « finioler » tous les détails. Bien au contraire, pour les Goncourt, le peintre doit remarquer les points saillants et les mettre en évidence par quelques traits vigoureux et quelques taches adroites, comme cet artiste délicieux que fut et qu'est encore M. Raffaëlli. Personne, mieux que lui, ne sait donner l'impression vraie et saisissante des quais de la Seine neigeux sous un pâle et blond soleil d'hiver, des rues de Paris grises et grouillantes, au-dessus desquelles le ciel semble une voûte lourde de plomb, de cette banlieue parisienne qui lui a inspiré ses tableaux les plus originaux, qui lui avait même révélé son talent et son véritable tempérament d'artiste, selon Edmond de Goncourt. « Et cette originalité, écrit ce dernier devenu son ami, il l'avait trouvée tout bêtement, à son

---

(1) *Journal*, tome Ier, p. 283 ; tome II, p. 191. — *Manette Salomon*, p. 304.

(2) *Journal*, tome VI, p. 14.

(3) *Journal*, tome VI, p. 263.

retour dans la banlieue, sans que tous ses voyages lui eussent servi à rien (1) ».

Nittis (2) et Raffaëlli et même Carrière étaient les illustrateurs prédestinés des œuvres des Goncourt, des évocateurs incomparables eux aussi de ce Paris, patrie des Germinie Lacerteux et des Fille Elisa, des Manette Salomon et des Marthe Demailly, et c'est à cause de ce caractère que les Goncourt, Edmond surtout, parce que les années ne lui ont pas manqué, les ont considérés, l'un et l'autre, comme des génies exquis, comme des novateurs qui avaient su tirer parti d'une matière infiniment féconde et négligée par leurs prédécesseurs.

Les Goncourt préconisent le réalisme, parce qu'il est expressif de vie. Pourrait-on concevoir, en effet, une représentation de la réalité qui ne soit pas la représentation de la vie? Mais, « faire vivant » est précisément le critérium du talent. Sans vie, l'œuvre demeure sans intérêt. Vivante, elle séduit l'œil, le retient, l'amuse, l'impressionne. Or les peintres du XVIIIe siècle que les Goncourt ont aimés, Chardin, La Tour, Fragonard, ont eu comme qualité essentielle le don de la vie, chaude et palpitante. Les yeux de leurs portraits suivent les yeux des spectateurs, et l'on sent encore couler sous la peau transparente des visages un sang riche de jeunesse et de sève. La Tour est le plus merveilleux évocateur du XVIIIe siècle, et le musée de Saint-Quentin, qui est le plus complet tabernacle de ses œuvres, mérite bien le nom de « stupéfiant musée de la vie et de l'humanité d'une société (3) » : « Quand vous y entrez, écrivent-ils, une singulière impression vous prend, et que nulle autre peinture du passé ne vous a donnée ailleurs : toutes ces têtes se tournent comme pour vous voir, tous ces yeux vous regardent, et il vous semble que vous venez de déranger dans cette grande salle, où toutes les bouches viennent de se taire, le XVIIIe siècle qui

(1) *Journal*, tome VII, p. 246.
(2) *Journal*, tome VI, p. 14.
(3) *L'Art au XVIIIe siècle*, tome Ier, p. 356.

causait (1) ». « Sur ces visages d'hommes et de femmes, on ne voit plus les couleurs qui font le teint, mais le teint même, ce n'est plus de l'art, c'est la vie (2) ».

Cette science de la transfusion de la vie, Chardin, La Tour l'ont partagée avec leurs contemporains japonais Outamaro et Hokousaï, et l'on sait qu'Edmond n'a pas consacré moins de deux volumes à l'étude de ces derniers. Elle renaît chez les sculpteurs modernes entre autres, avec quelques génies novateurs tels que Carpeaux, Barye et Rodin. Carpeaux sut, un des premiers, infuser au marbre la vie nerveuse et frissonnante de la chair, faire palpiter les gorges de ses bustes, soulever les cheveux de ses modèles d'un souffle de passion fiévreuse (3). Barye, médiocre sculpteur du corps humain, devient un génie quand il sait rendre, chez les fauves, « le tressautement du repos ; le sillonnement tranquille de la force et de la vitesse dans le courant des muscles..... le rampement du bond (4) ». Enfin, M. Rodin, ce Michel Ange moderne (5), ce « puissant manieur de glaise (6) », apparut à Edmond comme un prestigieux animateur du marbre.

C'est la vie dans toute sa complexité, dans tout son illogisme, que les artistes doivent rendre, et, par conséquent, ils doivent se garder d'une beauté trop académique, de celle d'Ingres, parce que cette beauté demeure rigide et inanimée. Les paysagistes devront éviter eux aussi de peindre une nature trop régulière. Dans la nature, tout est imprévu, tout est changeant, tout est fragile. Fleurs ou visages, arbres ou traits humains, rien n'est classique, encore moins géométrique. C'est ce qu'ont senti si bien les Japonais, et c'est ce qui manquait tant aux artistes du XIXme siècle avant Decamps, Nittis, Courbet qu'ils ont

---

(1) *L'art au XVIIIme siècle*, tome Ier, p. 358.
(2) *Journal*, tome V, p. 42.
(3) *Journal*, tome V, p. 42.
(4) *Journal*, tome V, p. 239.
(5) *Journal*, tome IX, p. 264.
(6) *Journal*, tome IX, p. 287.

méconnu, Rousseau, « ce grand oseur », dont les audaces eurent toutes les sympathies des Goncourt, et « qui a poussé, plus loin qu'aucun, l'étude des plus délicates modifications du jour, et le rendu des plus difficiles jeux de lumière dans la verdure, par le matin, à midi, le soir, avant la pluie, après la pluie (1) ».

L'art du Japon fut, par excellence, l'art du « naturisme » heureux et insouciant, dédaigneux de l'ordre classique, s'efforçant d'imiter les mille variations des fleurs, des plantes, des êtres : « C'est le naturisme heureux et libre, écrivent-ils, et sans règle pédante, de l'art chinois, de l'art japonais, de ces arts calomniés comme arts fantastiques, et qui n'ont besoin que de cueillir une feuille que je vois là-bas, pour en faire, sous les doigts d'un ouvrier de Yeddo la plus ravissante des coupes (2) ».

C'est que les Goncourt ont une singulière compréhension de la nature. Nous avons dit qu'ils n'aimaient pas la campagne et qu'ils étaient de médiocres amateurs des scènes rustiques. Seules les fleurs précieuses, les jardins civilisés remaniés, décorés, par la main de l'homme, et de l'homme de goût, sont les seuls aspects de la nature qui les séduisent. La sève puissante et fruste des forêts leur donne le vertige, et l'on sent que s'ils se croient obligés d'admirer parfois les « Crescent » ou les Théodore Rousseau (3), plus volontiers, ils se rallieront aux traditions des paysagistes du XVIIIme siècle français ou japonais. A ceux-là du moins, il semble qu'on puisse appliquer presque indistinctement cette phrase écrite à propos de Boucher : « Paysagiste, Boucher ne semble avoir d'autre préoccupation que celle de sauver à son temps, l'ennui de la nature (4) ».

Ces délicieux artistes, soit qu'ils fussent habitués aux rocailles, aux fausses ruines et aux ifs du parc de Versailles, soit qu'ils vécussent dans la contemplation des maisons en miniature et des arbres nains, au bord d'un océan toujours bleu au-dessus

---

(1) *Etudes d'art :* Le Salon de 1852, p. 29.
(2) *Journal,* tome III, p. 163.
(3) *Journal,* tome VI, p. 269.
(4) *L'Art du XVIIIme siècle,* tome Ier, p. 215.

duquel se balançait l'île comme une « corbeille fleurie », n'aimaient à représenter qu'une nature peignée, soignée, agrémentée, souriante comme un décor de bergerie : et les Goncourt se laissaient prendre, eux si réalistes pourtant, au charme quelque peu mignard de ces paysages féériques, de ces gouaches de Natoire, de ces Kakémonos d'Outamaro, de ces réductions quintessenciées de la nature.

Aussi lorsqu'ils se trouvent en présence d'évocateurs de paysages agrestes et sauvages, rendus avec leur simplicité triste. en présence des œuvres de Courbet, par exemple, ils sont désagréablement surpris, déconcertés par la grandeur et la dureté sinistre du sujet. Pour les Goncourt, la nature est ennuyeuse, à moins qu'elle ne soit renouvelée par la fantaisie d'un artiste infiniment délicat, comme Corot, ou comme Rousseau ; ces artistes la diversifient, l'éclairent, la saisissent dans un bon jour et réussissent ainsi à la transformer, sans toutefois la fausser, ni la travestir.

Ils ont admiré, deviné presque le charme et la poésie des paysagistes modernes, des Rousseau (1), des Dupré (2), des Corot (3), des Harpignies (4), des Jonkindt, de tous ces peintres qui savaient rendre la nature dans sa vérité, mais dans sa vérité raffinée, non dans sa brutalité sauvage, comme Courbet, sans cependant la corriger, ni la régulariser, ni lui enlever son caractère propre : « Seule, ont-ils écrit, l'école moderne a ouvert bravement les yeux sans parti-pris, résolue à ne se scandaliser de rien, à choisir, mais à ne pas corriger. Elle est entrée dans le bois. Elle s'est mouillée, déchirée, crottée. Elle a vérifié l'ombre, la lumière, le soleil et les branches. Son génie, elle se l'est fait, à la façon de saint Thomas ; elle a regardé, et elle a vu. Et à cet art qui lui demandait tout, la nature qui s'était défendue, et comme gardée de tant d'autres moins naïfs, la nature

(1) *Etudes d'art* : Le Salon de 1852, p. 29.
(2) *Idem*, p. 17.
(3) *Journal*, tome IX, p. 49.
(4) *Journal*, tome VI, p. 14.

s'est toute donnée, et de cette communion sincère sont sortis nos chefs-d'œuvre, les toiles de Troyon, et de Dupré, et de Rousseau, et de Français, et de Diaz, et de tous ceux que nous oublions. Et voilà le pourquoi de cet admirable éveil de jour, le pourquoi de tant d'air, de tant d'espace et de tant de repos ; le pourquoi de ce brouillard de lumière, le pourquoi de cette neige de l'aube, qui caresse d'argent les grands bœufs ; les bœufs allant au labour (1) ». C'est qu'en effet, pour les Goncourt, le paysage ne devient intéressant qu'à titre de décor autour des êtres vivants, et de décor qui semble une émanation de ces êtres.

En art, comme nous le verrons à propos de leur conception du roman, ils ne s'intéressent qu'à la description des milieux dans lesquels se développent les personnages, et qui les auréolent d'une atmosphère mystérieuse et singulière. Vouloir représenter exactement et d'une manière artistique un être humain, c'est vouloir le situer dans le milieu qui fait en quelque sorte partie intégrante de sa personnalité. Placée dans son cadre, la physionomie prend alors une expression originale, augmentée par le voisinage des objets ou des bibelots familiers. A leur avis, ce qui constitue le plus grand mérite de La Tour, c'est d'avoir représenté ses modèles dans leur cadre habituel, raffinement ignoré des artistes du XVIIme siècle et même du début du XVIIIme jusqu'à Chardin : « La Tour ose cette révolution de mettre la personne qu'il représente dans le cadre de sa vie, dans le milieu de ses habitudes et le décor de son rôle. Pour compléter la physionomie d'un portrait, il songe à peindre autour du personnage la physionmie de ses entours et ce qu'il y a de son caractère dans les choses autour de lui (2). » Ils avaient loué des tentatives du même ordre chez Boucher (3) et chez Chardin. Le milieu, son influence sur la mentalité de l'homme, ont toujours éveillé la curiosité analytique et psychologique des Goncourt. Le talent, l'originalité des peintres, s'expliquent, à leur

(1) *La Peinture à l'Eposition de 1855*, p. 21.
(2) *L'art au XVIIIme siècle*, tome Ier, p. 342.
(3) *Idem*, p. 230.

avis, par l'influence du milieu. C'est là un des rares points où ils se rencontrent avec Taine. La couleur du ciel de son pays donne à l'artiste les tons de sa palette. Fragonard, entre autres, a dû à son enfance passée au bord de la Méditerranée, sous les rayons du soleil de Provence, sa vigueur et sa chaleur de coloris : « Fragonard naît là, et il naît de là. Il puise à cette terre, dont il sort, sa nature, son tempérament. Il grandit, en s'imprégnant de cette atmosphère des pays chauds, de ce climat qui remplit le pauvre et le nourrit presque de sa sérénité. Et l'on reconnaît dans tout son œuvre le peintre qui a reçu tout jeune la bénédiction d'un ciel méridional, le coup de jour de la Provence (1). »

Ce milieu, cette ambiance, dont l'influence s'exerce sur l'artiste, sur l'homme qui pense et qui sent, ce milieu qui peut être considéré comme son complément nécessaire, l'artiste doit s'appliquer à le représenter ou, plutôt, à l'évoquer. La tâche est d'une difficulté singulière, précisément à cause du tact et de la délicatesse de touche qu'elle exige, mais elle est infiniment séduisante, parce que, bien remplie, elle aboutit à une « recréation » de la vie sur la toile. S'ils ont salué avec tant de joie l'avènement de Decamps et, après lui, l'avènement des impressionnistes, c'est qu'ils voyaient en eux des rénovateurs de la peinture des milieux, des artistes rampant avec les plates et mortes traditions de l'école d'Ingres, des animateurs prestigieux de la toile et du carton. Edmond se lia d'amitié avec Nittis et Raffaëlli (2), qui devaient l'un et l'autre faire son portrait et rendre sa physionomie avec un charme, une vérité, une force d'expression singulière, avec Carrière aussi, qui devait prendre son profil sur son lit de mort (3). Il admirait ces évocateurs du cadre parisien, avec ses quais, ses rues, ses maisons grises, ses trottoirs grouillants, ses voitures pressées, ses bateaux fuyant dans l'atmosphère troublée de la Seine, ses gares même, comme cette gare Saint-Lazare où Claude Monet a pris l'idée de sa magistrale sym-

(1) *L'Art au XVIIIme siècle*, tome III, p. 245.

(2) *Journal*, tome VII, p. 253.

(3) Mme Daudet. *Souvenirs autour d'un groupe littéraire*, p. 214.

phonie de couleur et de vie, ses théâtres de faubourg aux éclairages pâles, aux décorations salies, tels que Carrière les a représentés dans son tableau : « Le Paradis du théâtre de Belleville (1). »

Nous savons que pour les Goncourt, l'art ne déchoit pas en s'appliquant à la représentation des petits détails de la vie courante, selon l'habitude des artistes du Japon qui hantaient l'imagination d'Edmond vieillissant et des artistes français de ce délicieux XVIIIme siècle où tous les objets usuels étaient d'exquis et raffinés ouvrages d'art. Leur amour du japonisme procède d'ailleurs en partie de leur goût pour le XVIIIme siècle français ; on sait qu'à cette époque fleurissait dans l'entourage de Louis XV un engouement d'exotisme, de chinoiseries, de japonaiseries. Les dilettantes de Versailles savouraient déjà la délicatesse gracieuse et fantaisiste des ivoires et des bronzes minuscules, des boutons de porte et de blagues à tabac où l'artiste inconnu avait prodigué son génie, à peindre sur un centimère carré, ou à sculpter sur une infime rondelle, un délicieux paysage ou une spirituelle scène d'intimité. Le célèbre Hokousaï lui-même s'est amusé, certaines heures, à décorer des objets usuels et familiers : « Mais ce n'a pas été seulement de la forme et du contour de l'habitation qu'a été préoccupée la pensée artistique d'Hokousaï ; il a donné des heures de son pinceau à la décoration des objets de la vie intime de son temps, cherchant à faire ainsi que cela a été dans notre société du moyen âge, un objet d'art de tout objet servant à la vie usuelle (2) ».

Nous avons suffisamment parlé de leur goût pour la décoration artistique des intérieurs et du plaisir qu'ils éprouvaient à vivre au milieu de bibelots raffinés, pour n'avoir pas y revenir longuement dans ce chapitre. Nous nous bornerons à rappeler leur recherche de l'art dans les objets les plus modestes. L'art ne peut déchoir en se faisant familier, et par contre il élève, il

(1) *Journal*, tome VIII, p. 159.
(2) *Hokousaï*, p. 232.

aristocratise tout ce qu'il touche et tout ce qu'il daigne raffiner. Les Goncourt ont pressenti la salutaire influence de l' « Art nouveau » sur les parures, sur les ouvrages d'orfèvrerie, sur ces menus objets qui font partie intégrante de la vie des individus.

Nous retrouvons dans leurs critiques d'art, leur prédilection pour les formes les plus révélatrices de la vie intérieure, pour les mains, pour les yeux, par exemple. La représentation expressive des yeux et des mains devient pour eux le principe essentiel de l'art du portraitiste. Aussi ne se lassent-ils pas de parler de ces vigoureuses études de mains où Watteau laissait transparaître la mentalité, l'âme même des personnages : « Les mains de Watteau ! tout le monde les connaît, ces mains tactiles, si bellement allongées, si coquettement contournées autour d'un manche d'éventail ou de mandoline, et dont le crayon du maître traduit amoureusement la vie nerveuse : des mains, dirait Henri Heine, qui ont quelque chose d'intellectuel (1) ».

La Tour leur paraît remarquable par la vie qu'il sait donner aux yeux. « A tous, La Tour donne cet esprit, et cette âme des yeux, la *mens oculorum*, l'expression par où sort et jaillit la personnalité. Les contemporains disaient justement : Qu'on ôte à Mondoville son violon, il restera la figure de l'enthousiasme musical ; qu'on dépouille Manelli de son costume théâtral, qu'on le décoiffe de sa perruque ridicule, ce sera toujours le type du bouffon ultramontain ; et qu'on regarde le portrait de M. de la Condamine, on sentira, on verra la surdité (2). » Les Goncourt, parce qu'ils étaient des psychologues d'instinct, devenus, grâce à leurs expériences, des psychologues avertis, comprenaient toute la puissance révélatrice des yeux ; et ils surent gré à La Tour de l'avoir comprise et même de l'avoir nettement exprimée : « Il disait lui-même de ses modèles : ils croient que je ne saisis que les traits de leur visage ; mais je descends au fond d'eux-mêmes à leur insu, et je les remporte tout entiers (3) ».

(1) *L'Art au XVIIIe siècle*, tome Ier, p. 67.
(2) *Idem*, p. 361.
(3) *Idem*.

La Tour, en effet, a la prétention de montrer, à travers les formes, l'âme de ses modèles ; et cette disposition d'esprit, les Goncourt veulent en faire une règle pour tout artiste, consciencieux et raffiné. La philosophie des formes voilà bien la seule philosophie permise aux peintres et aux sculpteurs, philosophie non moins profonde que la philosophie de l'idée, dont Greuze a été l'adepte à demi-conscient. Et cette philosophie des formes n'est que la reproduction exacte des traits originaux d'un personnage ; c'est une physionomie d'observateur intelligent du monde matériel, de physionomiste avisé, scrupuleux, raffiné. La Tour répond mieux qu'aucun autre à cette définition, lui qui de la peinture précise du physique de ses modèles a tiré l'expression saisissante, perçante de leurs instincts, de leurs manies, de leurs vices, en « véritable confesseur d'humanité ». « Embrasser toute l'individualité d'un personnage, signifier tout l'homme, par le dedans, comme par le dehors, par la pose habituelle, le mouvement de nature, le geste échappé, l'attitude révélante, caractériser jusqu'à l'homme social, par les marques de l'état ou les signes du métier, tels furent la haute idée, le grand rêve poursuivis par La Tour et qui élèvent sa vue et sa gloire d'artiste au-dessus d'un simple grand ouvrier d'art (1) ».

On a reproché souvent aux Goncourt leur matérialisme, on les a représentés comme des fanatiques de la beauté charnelle, et, certes, nous ne soutiendrons pas que dans leurs jugements sur l'art français et l'art japonais du XVIIIme siècle, ils aient voulu montrer l'ombre d'un sentiment spiritualiste. Et cependant, pour qu'un tableau, une gravure, une statue même les séduisent complètement, il faut qu'à la perfection du rendu des formes plastiques, vienne se mêler le reflet de la vie intime du modèle, et de la vision originale de l'artiste. Si La Tour leur a paru remarquable par la virtuosité avec laquelle il révèle la physionomie morale des personnages, la minutieuse évocation de leurs physionomies matérielles, Watteau les avaient charmés par la fantaisie délicate et mélancolique de ses visions fines et

(1) *L'Art au XVIIIe siècle*, tome Ier, p. 362.

blondes : « Pareille à la séduction de Venise, je ne sais quelle poésie voilée et soupirante y entretient à voix basse l'esprit charmé. L'homme passe au travers de son œuvre ; et cet œuvre, vous venez à le regarder comme le jeu et la distraction d'une pensée souffrante, comme les jouets d'un enfant malade et qui est mort (1) ».

Et cette fantaisie morale, cette originalité du peintre qui projette son individualité propre sur les représentations d'une réalité pour ainsi dire filtrée, cette poésie intime constituent la séduction véritable de l'artiste. En un mot, celui-ci devra s'appliquer à rendre la physionomie morale, à travers la physionomie matérielle ; mais cette physionomie matérielle, il devra la rendre telle que l'originalité de son optique, la couleur de sa mentalité la lui feront voir, et non chercher la rigueur scientifique de la photographie. Ainsi s'explique la faveur acquise auprès d'Edmond de Goncourt par des portraitistes tels que Ricard (2), Manet, ou Raphaëlli, « cet esprit inquiet, bouleverseur du travail de la veille, tourmenté par la trouvaille d'intentions littéraires et psychiques en peinture (3) » ; car ces peintres exprimaient la vie morale de leur modèle, et l'exprimaient d'après leur vision propre et par le détail des formes plastiques.

C'est parce qu'il est un portraitiste infiniment original, un peintre du moral vu à travers le physique, un peintre d'une personnalité, d'une optique essentiellement neuves, qu'Edmond admire Carrière dès ses débuts, alors que le public se montre déconcerté, contrarié par le gris fuligineux et d'apparence uniforme affectionné du jeune artiste. « Carrière, qui dînait chez Daudet, écrit Edmond, après dîner, est venu s'asseoir à côté de moi, et dans une longue et diffuse conversation, ressemblant à sa peinture, et avec sa voix étoupée, m'a entretenu longtemps de son mépris pour le chatoyant en peinture, et de ses efforts et de son ambition pour attraper les fugitivités de l'expression

(1) *L'Art au XVIIIe siècle*, tome Ier, p. 11.
(2) *Etudes d'art* : Le salon de 1852, p. 26.
(3) *Journal*, tome VII, p. 247.

d'une figure, de son travail enfin, acharné et sans cesse recommençant, pour tâcher de fixer un peu du moral d'un être sur une toile (1) ». Carrière est un symboliste, mais non un spiritualiste. A travers le voile gris et léger de sa peinture impalpable, on perçoit dans ses détails raffinés une réalité bien vivante, mais une réalité animée par un souffle d'individualité originale et intéressante. Il possède mieux qu'aucun autre le secret de dévoiler l'âme de ses modèles, en ayant l'air de les envelopper d'une brume envahissante, comme il a fait pour Verlaine et pour tant d'autres.

Il est un genre où il est encore infiniment supérieur, c'est dans la représentation de la maternité, dans la peinture de ces « jeunes mères », et de leurs enfants, aux attitudes les plus diverses et les plus vraies en même temps : « Ce qu'il est vraiment, ce Carrière, il est le peintre de l'allaitement, dit Edmond de Goncourt. Et c'est vraiment curieux de l'étudier en sa tendre spécialité, dans quelques toiles qu'il n'a pas encore vendues, et dans un nombre de dessins qu'il dit être la représentation de gestes intimes et qui sont d'admirables études de mains enveloppantes de mères et de têtes de tetteurs (2) ». Et ses représentations de la maternité sont admirables, parce qu'elles apparaissent, à travers la réalité des formes, comme la révélation du sentiment maternel, la révélation de ce lien mystérieux, moral et physique qui unit la mère à l'enfant, représentant ainsi les deux parties d'un même être. Et, grâce au gris léger dont les formes s'enveloppent, les sentiments se révèlent à nous dans leur immatérialité même. Carrière est loin du spiritualisme d'Ary Scheffer, ou encore de celui de Bouguereau, car son symbolisme n'a rien de conventionnel ; il pourrait se définir, au contraire, réalisme psychique.

Dans la critique d'art, les Goncourt restent d'ailleurs des amateurs de détails. Peu soucieux en littérature des grandes œuvres d'ensemble, il ne les comprennent pas davantage en peinture,

(1) *Journal*, tome VIII, p. 212.
(2) *Journal*, tome VIII, p. 160.

en gravure ou en sculpture. Ils demeurent des admirateurs de petits détails raffinés, pittoresques, précieux, quelque peu tourmentés, souvent maladifs. L'art simple et large de l'antiquité, l'art magnifique, lourd, étoffé du XVIIme siècle leur ont échappé. Par instincts, ils sont des admirateurs du XVIIIme siècle français et du japonisme, car l'art de ce siècle et de ce pays sont des arts de détail, des arts de miniaturiste qu'il faut regarder à la loupe. Leur œil s'amuse à les découvrir peu à peu, ces détails exquis et rares, enchevêtrés comme des points de dentelle fine, comme les gemmes rutilantes d'une coupe de la Renaissance.

Ici encore, Chardin et La Tour se sont montrés des maîtres incomparables : détails de robes, de mobiliers, de porcelaines, de tapisserie, détails de fleurs, de feuilles, détails de cheveux, de lèvres, de pulpe de peau. Le portrait du président de Rieux demeure le chef-d'œuvre du genre : « Le président de Rieux, vêtu d'une simarre noire et d'une robe rouge, assis dans son cabinet, sur un fauteuil de velours cramoisi, adossé à un paravent, et ayant, sur sa droite, une table couverte d'un tapis de velours bleu, enrichi d'une crépine d'or, grand morceau qui faisait s'extasier sur chacun de ses détails : la perruque, le rabat, la dentelle, la légèreté du cheveu, la finesse de la trame du linge, et l'apprêt de l'ouvrière, la délicatesse et le dessin immense de la dentelle, tout cela se voyait, se sentait. Ce n'était plus du crayon, c'était de la « Saxe même ». M. de La Tour avait le secret de toutes les manufactures (1). »

Ce culte du détail, chez les Goncourt, comprend, comme nous l'avons vu, le détail raffiné, le détail pittoresque et le détail morbide. Nous allons retrouver, dans leurs œuvres critiques, le goût de cette triple catégorie de détails. Le détail raffiné, le détail élégant, était celui dans la représentation duquel excellait le peintre de Saint-Quentin et, avec lui, les graveurs Saint-Aubin, Gravelot, Eisen, Debucourt et, parmi les modernes, ce virtuose aimable de la pointe sèche, Helleu. Le détail élégant, c'était le détail cher au XVIIIme siècle, « ce siècle de la vignette, ce temps

(1) *L'Art au XVIIIe siècle*, tome Ier, p. 328.

qui orna tout de l'amabilité de l'art, qui éleva le joli au style et répandit ce style dans les plus petites choses de ses entours, de ses usages, de ses habitudes (1). » « Quelle vie dans toutes ces marionnettes de l'attention, écrivaient-ils, dans ces curieuses, le nez en l'air ! Voyez-vous ces petites femmes poussées et traînées sur des fauteuils à parasol en baldaquin, ces autres en mantelet et en fanchon noir, bouffantes et rengorgées, se promenant sur le sable du jardin, toutes, un éventail à la main (2). »

Le détail élégant, ce fut aussi celui de l'art japonais, cet art décoratif qui transforme chaque robe de femme en un bijou brillant et raffiné, qui fixe, avec une légèreté, un caractère surprenants, les scènes intimes par un détail amusant ou poétique retenu et reproduit : « Près d'une lanterne encore allumée, qui a dû servir à la reconduite de quelqu'un, c'est le ramassement à la fois heureux et accablé de la femme que vient de quitter son amant (3). » La préciosité quelque peu mièvre dont la japonaise ne sait jamais se départir, même dans la passion, même dans la douleur, revêt, ainsi traduite par l'artiste, une grâce à la fois naïve, enfantine et compliquée qui sut charmer le sens raffiné des Goncourt, comme le charmaient encore ces miniatures de la vie quotidienne, où excellent, en général, les artistes de l'Extrême-Orient.

Chez les modernes, nous voyons les Goncourt deviner et faire valoir le talent de Gustave Moreau (4). M. Rémy de Gourmont (5) leur attribue l'honneur d'avoir découvert l'auteur, si apprécié depuis, de la « Salomé » du Luxembourg. Or Gustave Moreau, ses qualités de coloriste mises à part, peut être considéré comme un miniaturiste, tant il dessine dans les plus petits détails, non seulement les traits, les formes de ses personnages, mais encore

---

(1) *L'Art au XVIII*me *siècle*, tome II, p. 265.

(2) *Idem*, p. 357.

(3) *Hokousaï*, p. 61.

(4) *Journal*, tome VI, p. 146.

(5) R. de GOURMOMT. Les Goncourt critiques d'art. *Mercure de France*, 1893, tome VIII, p. 177.

les plis des draperies, les reliefs, les creux, les coupoles et les colonnes de ses architectures qui s'ordonnent en plans étudiés, à peine dégradés, dans des lointains bleus et délavés, à la manière des primitifs flamands. Les Goncourt ont été charmés par cet article délicat et travailleur qui nuançait ses couleurs comme les gemmes d'un chef-d'œuvre d'orfèvrerie, et dont le musée de la rue La Rochefoucauld semble à la fois la salle du trésor d'une cathédrale et l'évocatien picturale des créations littéraires et imaginatives de Flaubert.

Gustave Moreau devait d'ailleurs plaire encore aux Goncourt, à cause de l'énigmatique impression dégagée par les yeux glauques de ses héroïnes, par la rigidité plastique dont elles se parent et qui semble voiler un tempérament ardent et vicieux, à peine révélé par la félinité, par la mièvrerie d'androgyne épuisé que présentent leur corps, sous l'archaïque draperie ; car, au dire de M. Thévenin, « ce qu'il a traduit sous l'archaïque splendeur de ces ajustements, ce sont bien les angoisses de notre âme moderne... (1) ». En 1852, ils avaient été séduits par une « Piéta », de Gustave Moreau (2), et ils avaient aussitôt loué le talent rare et fin du novateur, sa science des harmonies, de couleurs insaisissables, sa fantaisie et son charme intimes, sous l'apparence marmoréenne. Et, bien longtemps après, la fascination de Gustave Moreau s'exerçait encore sur l'imagination d'Edmond de Goncourt qui écrivait : « Ce soir, au jour tombant, je passais devant l'Opéra, déjà éclairé. L'illumination blanche dans le gris sépulcral de la pierre par le crépuscule, en faisait comme le palais fantômatique d'un fond de tableau de Gustave Moreau (3) ».

Le goût du détail pittoresque a donné aux Goncourt celui de la peinture de genre, une des rares qui doivent, suivant eux, survivre à la peinture religieuse (4) et à la peinture de batailles.

---

(1) Thévenin. *L'esthétique de Gustave Moreau*, p. 6.
(2) *Études d'art* : Le salon de 1852, p. 23.
(3) *Journal*, tome VII, p. 272.
(4) *La Peinture au Salon de 1855*, p. 12.

M. de Gourmont conteste la justesse de cette prédiction, en démontrant que Puvis de Chavannes et Detaille, chacun dans leur genre, suffisent à prouver la vitalité de la peinture religieuse, et la puissance de renouvellement de la peinture de batailles.

Mais, peu nous importe la justesse de leur prédiction : ce qui nous intéresse, avant tout, c'est de connaître leurs opinions, parce que ces opinions procèdent directement de leur esthétique générale. Or les Goncourt, et c'est là un fait certain, n'ont pas plus apprécié la peinture religieuse et la peinture guerrière, qu'ils n'ont compris la mentalité d'un Montalembert, d'un Chateaubriand ou d'un Homère. Pour eux, les grands sentiments collectifs ne présentent aucun caractère esthétique. La vie du détail concret et individuel en est seule susceptible.

Leur admiration pour les œuvres japonaises, du XVIIIme siècle, découle directement de cette tournure d'esprit. De même, leur admiration pour les Saint-Aubin et, au XIXme siècle, pour Decamps, pour les impressionnistes contemporains, et même pour Helleu (1). L'eau-forte les a tentés précisément, parce que ce procédé permet de saisir la réalité, de l'exprimer dans toute sa vigueur : « L'eau-forte est l'œuvre du démon et de la retouche. Le prime-saut, le premier coup, la vivacité, le diable au corps, de la verve et de la main, il faut avoir toutes ces grâces, être plein du dieu, — et de patience. Gabriel (de Saint-Aubin) était l'homme de ce procédé libre, courant, volant, rempli de caprice et d'imprévu, avec sa cuisine empoignante, avec ses mystères de chimie, avec les surprises ou les déceptions de la morsure, avec les dégoûts et les reprises de goût pour une planche qu'on jette et qu'on reprend dix fois (2). » L'eau-forte leur apparaissait comme un moyen de « mordre » le détail pittoresque et de l'incruster tout brûlant dans le cuivre. Aussi se sont-ils adonnés eux-mêmes, avec amour et succès, à cet art spécial, ce qui ne les a pas empêchés, bien au contraire, d'admirer les eaux-fortes

(1) *Journal*, tome IX, p. 195.
(2) *L'Art au XVIIIme siècle*, tome II, p. 125.

des Whistler (1), des Seymour Haden (2), des Raffaëlli. Nous avons vu quelle influence Gavarni avait exercée sur leur imagination ; ce fut grâce à ce prestigieux talent qui lui permettait d'attraper le geste expressif, le trait vivant, l'attitude particulière ou ridicule (3).

C'est encore à leur goût du pittoresque qu'il convient d'attribuer leur prédilection bien marquée pour le talent vigoureux, brutal souvent, mais toujours expressif, de l'auteur du « Bazar Turc » (4), surtout à ses débuts : « Ce qui domine chez lui à cette époque, écrit un contemporain, Charles Clément, c'est une curiosité inquiète qui s'attache aux sujets les plus divers. Il ne voit que le côté pittoresque des objets : le détail, l'éclat, la singularité, quelquefois le grotesque et le laid (5). » Decamps révèle un style étonnant dans la mise en scène des petits détails, un style qui les fait sortir de la toile et qui charmait les Goncourt, amateurs de pittoresque et de pittoresque moderne.

Ce qui les attirera vers les œuvres déconcertantes à leur époque, des Rops, des Jonkindt (6), des Nittis (7), des Monnet et des Degas, des Raffaëlli et des Manet, ce sera plutôt le goût du détail morbide et moderne. Le moderne et le morbide, ces deux éléments intimement liés dans les romans des Goncourt, nous ne serons pas surpris de les voir rechercher et goûter chez les artistes contemporains. C'est parce qu'il a compris et rendu le charme féroce et malsain de la femme et surtout de la fille modernes, qu'ils ont admiré Rops et qu'ils l'ont chargé d'illustrer un de leurs tout premiers ouvrages : *La Lorette* (8). « Rops, disent-ils, est vraiment éloquent, en peignant la cruauté d'aspect de la

---

(1) *Journal*, tome VI, p. 229.

(2) *Journal*, tome VI, p. 228-229.

(3) Voir première partie.

(4) *Journal*, tome II, p. 191. — *Manette Salomon*, passim.

(5) Ch. Clément. Decamps, *Revue des Deux-Mondes*, 1er février 1858, p. 653.

(6) *Journal*, tome VI, p. 207.

(7) *Journal*, tome VI, p. 174.

(8) *Journal*, tome III, p. 88.

femme contemporaine, son regard d'acier, et son mauvais vouloir contre l'homme non caché, non dissimulé, mais montré ostensiblement sur toute sa personne (1). » Et cette admiration de Rops est un des points communs entre eux et Huysmans. L'auteur des « Sœurs Vatard » a émis, sur l'illustrateur de *La Lorette*, un jugement à peu près semblable. « Rops a, en un mot, dit-il, célébré ce spiritualisme de la Luxure, qu'est le satanisme, peint, en d'imperfectibles pages, le surnaturel de la perversité, l'au delà du Mal (2). »

Ils considèrent Jonkindt (3) comme le grand précurseur des paysagistes impressionnistes. Nous avons déjà parlé de l'affection spéciale d'Edmond pour Nittis (4), pour Carrière, pour Raffaëlli, de son estime sincère pour le talent de Degas (5), tant admiré plus tard de Huysmans (6), et qui savait si bien rendre l'impression de ces danseuses épuisées par la fatigue et la fête, maintenues seulement par la fièvre qui les brûle. Cette fièvre, les impressionnistes ont compris qu'elle était le mal caractéristique de cette fin de siècle, et ils ont cherché à la rendre sensible sur ces visages pâles d'où les yeux émergent immenses, noirs, cernés, sur ces corps maigres, aux seins grêles, aux hanches étroites des toiles de Manet, dont Olympia réalise si bien le type. Les Goncourt, impressionnistes eux-mêmes, évocateurs des physionomies modernes et maladives ainsi que nous le verrons pour leurs romans, ont applaudi à l'effort des Manet, des Degas et de leur école.

Les Goncourt aiment encore la couleur ; ils ont cherché à en donner la sensation, l'illusion dans leur style, ils ont admiré les peintres en proportion de la virtuosité de leur pinceau, de la

---

(1) *Journal*, tome III, p. 195.

(2) Huysmans. *Certains*, p. 118.

(3) Leconte. Les Goncourt critiques d'art. *Revue de Paris*, 1er juillet 1894, p. 212.

(4) *Journal*, tome VI, p. 274.

(5) *Journal*, tome V, p. 111-112.

(6) Huysmans. *Certains*, p. 22-27.

magie de leur palette, sans d'ailleurs accorder de préférence à telle couleur ou à telle autre. Ils ont su comprendre tous les tons, toutes les nuances, à la seule condition qu'elles ne fussent ni plates ni conventionnelles, mais qu'elles charmassent l'œil par la puissance ou l'originalité de leur symphonie. Ils ont adoré la couleur blonde et chaude de Watteau, et c'est peut-être parce que les impressionnistes Renoir et Pissaro (1), Raffaëlli (2) et Jonkindt avaient retrouvé le secret de cette chaleur et de cette blondeur qu'ils ont obtenu leurs suffrages. Ils ne se sont jamais lassés d'admirer Rubens, et ils se sont oubliés dans la contemplation des clairs et frais kakémonos, ils ont goûté les brouillards et les neiges fuligineuses de Nittis et ils ont apprécié, à un moindre degré sans doute, les noirs crus de Manet renouvelés de Goya (3); ils ont rendu hommage aux nuances de pastel fixé de Raffaëlli (4), et aux gris symboliques de Carrière, « ce Vélasquez crépusculaire (5) », ce peintre déconcertant, cet ennemi, semble-t-il, de toute couleur, et qui n'a voulu peindre qu'avec du brouillard ou du frottis de fusain ; mais dont les toiles, pour l'œil initié qui les contemple, s'irrisent peu à peu en teintes délicates et morbides, en nuances de rêves. En revenant de l'Exposition Carrière, chez Boussod et Valadon, Edmond encore sous le coup de l'émotion intensive procurée par la vision d'œuvres si originales, écrivait : « Une première impression, un peu cauchemaresque : l'impression d'entrer dans une chambre pleine de portraits fantômatiques, aux grandes mains pâles, aux chairs morbides, aux couleurs évanouies sous un rayon de lune. Puis les yeux s'habituent à la nuit de ces figures de crypte, de cave, sur lesquelles, au bout

---

(1) Leconte. Les Goncourt critiques d'art. *Revue de Paris*. 1er juillet 1894, p. 216.

(2) *Journal*, tome VII, p. 176.

(3) *Journal*, tome VIII, p. 54.

(4) *Journal*, tome VIII, p. 61.

(5) *Journal*, tome VIII, p. 99.

de quelque temps, un peu du rose des roses-thé semble monter sous la grisaille de la peau (1) ».

Ce qu'ils demandent à la couleur, c'est avant tout l'originalité, voir l'originalité quelque peu outrancière. C'est ainsi que les grands classiques du Louvre leur ont paru manquer d'éclat (2). A plus forte raison, les Ary Scheffer, les Ingres, les Delaroche leur semblent-ils « papiers peints », sans relief et sans vigueur. Aucun rayon de soleil n'éclaire ni ne dore la pâte trop solide des toiles de Courbet, ce qui lui vaut de singulières critiques de la part des Goncourt. Toute leur sympathie va, par contre, vers les orientalistes fulgurants, Decamps, Delacroix, Fromentin (3), Regnault (4), Ziem (5). C'est selon eux un honneur qui revient aux peintres du XIXme siècle, que d'avoir découvert l'Orient, bien que parfois Boucher ait situé certaines scènes sous un ciel d'un bleu d'Asie (6). A maintes pages de *Manette Salomon*, se lisent des éloges de Decamps, de sa rutilante interprétation de l'Orient ; et dans *Pages retrouvées*, figure un article non moins élogieux sur le talent de l'auteur du « Moïse sauvé », sur la variété, la transparence ou le relief de ses touches ; sur sa vigueur et la fauve harmonie de ses ciels, de ses torses, de ses marbres, harmonie qui devait inspirer plus tard Benjamin Constant dans la « Justice du Shérif (7) ».

Leur opuscule sur la Peinture à l'Exposition de 1855, se termine par un cantique de louanges dithyrambiques en l'honneur de Decamps ; « Decamps, disent-ils, est le maître moderne, le maître du sentiment pittoresque. Il a doté le tableau de chevalet de l'énergie historique. Il a trouvé la nouvelle formule plastique de la nouvelle histoire d'Augustin Thierry. Il a descendu à des personnages de miniature, la grandeur michelangesque. Il a

(1) *Journal*, tome VIII, p. 236.
(2) *Journal*, tome VII, p. 155.
(3) *Journal*, tome V, p. 192-193.
(4) *Journal*, tome V, p. 313 ; tome VI, p. 297.
(5) *Journal*, tome V, p. 13.
(6) *L'Art au XVIIIe siècle*, tome Ier, p. 196.
(7) Luxembourg.

rallumé le soleil de Rembrandt au foyer de l'Orient. Il a été le dessinateur superbe de l'Hercule juif. Il a été le paysagiste épique. Il a été le poète comique et profond de l'instinct et de la malice de la bête. Son D. C. puissant, au bas de trois coups de crayon ou de brosse, est la griffe du lion (1) ». « A Decamps, les mers bleuissantes ourlées de diamants ; les campagnes embrasées, craquantes et dartreuses ; à Decamps, le paradis torride, fleuri, emperlé ! éblouissant, l'Eden incendié ! A Decamps, l'Orient ! A Decamps, la couleur folle ! A Decamps, la lumière ivre ! A Decamps, seul, le soleil ! (2) ».

Ils le préfèrent de beaucoup à Delacroix, pour lequel ils professent néanmoins une sincère admiration : « Coloriste, écrivaient-ils, M. Delacroix est un coloriste puissant, mais un coloriste à qui a été refusée la qualité suprême des coloristes : l'harmonie (3) ». Or, Decamps possédait d'instinct, et à un degré remarquable, cette qualité, que Fromentin recherchait. De Fromentin les Goncourt goûtaient particulièrement les tons limpides et irisés avec lesquels il savait rendre la nature de l'Egypte et de l'Asie Mineure. Le héros de *Manette Salomon*, Coriolis, semble bien un disciple de Fromentin, un disciple strictement fidèle, quant à la conception de l'Orient (4) ».

A Regnault (5) revient l'honneur, selon eux, d'avoir introduit dans la peinture le jaune japonais, comme Fromentin y avait préconisé toutes les gammes de l'orange. De Ziem (6), ils ont loué sans réserve la couleur intense et tendre avec laquelle il savait rendre l'impression de Venise dorée par le soleil, sous un ciel infiniment pur et infiniment bleu.

Les Goncourt ont particulièrement aimé les maîtres du clair-obscur, tels que Rembrandt, dont ils avaient pu apprécier le

---

(1) *La Peinture à l'Exposition de 1855*, p. 45.
(2) *Idem*, p. 52.
(3) *Idem*, p. 41.
(4) *Journal*, tome V, p. 191-192. *Manette Salomon*, p. 41.
(5) *Journal*, tome V, p. 313.
(6) *Journal*, tome V, p. 20, 21, 22, 23.

génie, au cours de leur voyage en Hollande, et les délicats virtuoses de la demi-teinte, tels que Ricard (1) et Chardin, ce dernier surtout qui a su si bien traduire l'harmonie douce et blonde des intérieurs faiblement éclairés, qui a su « tout peindre dans son ton vrai sans rien peindre dans son ton propre (2) ». Les objets, en effet, dans une pièce, se reflètent les uns les autres, se communiquent leurs teintes, fondant les valeurs d'une manière à peine perceptible. Chardin a excellé dans cet art si réaliste des teintes reflétées : « Sur un objet peint de n'importe quelle couleur, il met toujours quelque ton, quelque lueur vive, des objets environnants. A bien regarder, il y a du rouge dans ce verre d'eau, du rouge dans ce tablier bleu, du bleu dans ce linge blanc. C'est de là, de ces rappels, de ces échos continus, que se lève à distance, l'harmonie de tout ce qu'il peint, non la pauvre harmonie misérablement tirée de la fonte des tons, mais cette grande harmonie des consonances, qui ne coule que de la main des maîtres (3) ». Cette harmonie des consonances, voilà ce qu'ils ont le plus admiré chez les Chardin et chez les Rembrandt, voilà ce qu'ils voudront eux-mêmes reproduire dans leur style, et ce qui les a séduit chez Monnet et chez Jonkindt. M. Mauclair nous donne en effet de Monnet une théorie qui ressemble singulièrement à celle de Chardin : « Suppression du ton local, étude des reflets par les couleurs complémentaires (4) ».

Nous ne reviendrons pas sur leur goût du japonisme. Nous avons dit ce qu'on pouvait en dire à propos de leur exotisme en littérature. Rappelons seulement qu'Edmond de Goncourt a consacré deux études sérieuses et charmantes aux deux maîtres japonais du XVIIIme siècle : Outamaro, le peintre des Maisons vertes, le peintre érotique japonais par excellence, l'enlumineur des secrets les plus intimes de la femme nipponne, et Hokousaï, le peintre de la vie populaire, le réaliste délicat et précieux qui

(1) *Le Salon de 1852*. Etudes d'Art, p. 26.
(2) *L'art au XVIIIe siècle*, tome Ier, p. 117.
(3) *Idem*, p. 158.
(4) C. Mauclair. *L'Impressionnisme*, p. 71.

nous a transmis des visions fraîches de l'existence familière du Japon au XVIIIme siècle. Edmond a cherché à faire connaître à une élite, les beautés pittoresques d'une rare fantaisie décorative que l'art du Japon recélait jalousement. Il a voulu régénérer l'art européen au contact de cet art si vivace, bien qu'il fût le produit d'une civilisation déjà vieille et singulièrement raffinée, aux caprices bien dignes de hanter le cerveau d'un Edgard Poë (1) ».

Nous avons vu que, pour les Goncourt, le beau doit être extrait de la réalité par l'artiste, que le propre de celui-ci n'est pas de tout peindre, mais de choisir, dans l'ensemble, l'essence mystérieuse et vivace qui transmettra au spectateur, l'impression raffinée qu'il en a lui-même ressentie. Les choses ont une sorte d'âme, ou plutôt, à la vue des choses, nous éprouvons une floraison d'émotions plus ou moins intenses : le rôle de l'artiste, peintre, dessinateur, sculpteur, est de suggérer, par une reproduction savante de la réalité, ce cortège de sensations, cette poésie immatérielle. Et ce rôle, Watteau, suivant eux, l'a rempli en maître : « Watteau a renouvelé la grâce, disent-ils. La grâce, chez Watteau, n'est plus la grâce antique : un charme rigoureux et solide, la perfection de marbre de la Galathée, la séduction toute plastique et la gloire matérielle des Vénus. La grâce de Watteau est la grâce. Elle est le rien qui habille la femme d'un agrément, d'une coquetterie, d'un *beau au delà du beau physique*. Elle est cette chose subtile, qui semble le sourire de la ligne, *l'âme de la forme*, la *physionomie spirituelle de la matière* (2) ».

Aussi le peintre doit-il être poète, poète infiniment près de la réalité, ennemi d'instinct des enjolivements faux et des fausses interprétations, mais un poète capable d'entendre parler, dans leurs murmures, dans leur couleur même, l'âme des choses, et de nous la transmettre, comme cet exquis Watteau, poète dans son dessin, poète dans sa couleur, poète dans l'éclairage suave

(1) *Hokousaï*, p. 71.
(2) *L'art du XVIIIe siècle*, tome 1er, p. 3.

de ses tableaux, poète dans sa compréhension de la nature qu'il nous montre plus belle, sans en détruire l'harmonie fragile. « Watteau a fait une nature *plus belle que la nature*, écrivent-ils. Mais est-ce seulement ce mélange de la vraie nature associée à un arrangement opéraldique qui a fait obtenir à Watteau cette victoire? non. Watteau la doit, cette victoire, au *poète dont est doublé le peintre*. Regardez, dans tous les dessous de bois, ces berceaux, ces bocages, dans toute son ombre feuillue, regardez les trous, les jours, les percées, qui mènent toujours l'œil à du ciel, à des perspectives, à des horizons, à du lointain, à de l'infini, à de l'espace lumineux et vide qui fait rêver.... L'ennoblissement dont Watteau revêt son paysage académique, à lui, c'est la *poésie du peintre-poète*, poésie avec laquelle il *surnaturalise*, pour ainsi dire, le coin de terre que son pinceau peint (1) ».

Grâce à cette poésie, les œuvres de Watteau retiennent notre pensée, l'attachent, la séduisent en l'intriguant (2), comme l'intriguent les troublantes visions de Gustave Moreau. C'est grâce à leur poésie encore, que des réalistes, tels que Raffaëlli, Carrière ou Renoir ont séduit les Goncourt, car la représentation même vigoureuse de la réalité, lorsqu'elle n'est pas relevée de quelque fantaisie personnelle, ne les satisfait jamais complètement, comme le prouve leur peu de sympathie à l'égard de Courbet. Au reste, il n'est pas de réalité d'où la poésie ne puisse jaillir, comme le témoignent les natures mortes de Chardin (3), ou même ses intérieurs de cuisine. Un exemple frappant de la préférence des Goncourt pour l'artiste qui perçoit d'intuition l'immatérielle essence de ses visions, et de leur mépris pour le servile copiste des formes même les plus parfaites, c'est le parallèle qu'ils établissent entre David et Prudhon. A David, « rien n'apparaissait dans l'ensemble de la vision intérieure (4) », tandis que l'intuition était la science de Prudhon, animant, sans

(1) *L'art du XVIIIe siècle*, tome Ier, p. 63.
(2) *Idem*, p. 64-65.
(3) *Idem*, tome Ier, p. 104.
(4) *Idem*, tome III, p. 346.

modèle, ses créations avec le mouvement et « la lumière de la vie (1) ». Dans *Manette Salomon*, on trouve un parallèle du même genre, entre Ingres et Delacroix. Ingres, c'est pour eux, « l'inventeur au XIXe siècle de la photographie en couleur, pour la reproduction des Pérugin et des Raphaël, voilà tout (2) », un peintre renouvelé de David, mais prenant ses modèles chez Giotto, au lieu de les choisir dans l'antiquité, sans plus d'expression d'ailleurs, ni de fantaisie personnelle. « Sortez M. Ingres du portrait ou de l'académie, vous aurez la mesure de ce talent avare, écrivaient-ils en 1855. M. Ingres ne tire rien de lui. Il se demande lui-même au passé. Il extrait péniblement son œuvre des chefs-d'œuvre. Il cherche son âme et la glane à la sueur de l'effort. Sa naïveté est un souvenir, son caractère, un archaïsme. Il supplée au génie par la patience, au don, par la conscience (3) ». Delacroix, au contraire, « est l'imagination de la peinture du XIXe siècle (4) » ; mais il est un peintre d'une fantaisie personnelle plus haute et plus neuve à leur avis, un peintre qui a excellé à rendre l'âme des choses, la vie de la nature inerte : c'est Decamps : « Il va, il cherche, écrivent-ils, il s'inquiète ainsi de percer et de peindre l'âme inerte de la nature, cette vie latente, ce reflet d'action, qu'elle emprunte à l'universelle action des êtres, et la nature, en l'œuvre de Decamps, est ce conte de fée, où, tout à coup guéris de leur catalepsie, affranchis du mauvais sort que Dieu leur jeta, l'arbre sent, le rocher parle, l'eau chante (5) ».

Ni Ingres, ni David n'ont compris que le beau antique n'était pas une plate copie de la réalité : « C'est le mystère de toutes les belles choses de l'antiquité; elles ont l'air moulées ; cela semble le vrai, et la réalité même, mais c'est de la réalité vue par de la personnalité de génie (6) ». Delacroix, au contraire, « c'est l'autre

(1) *L'art au XVIIIme siècle*, tome III, p. 347.
(2) *Manette Salomon*, p. 137.
(3) *La Peinture à l'Exposition de 1855*, p. 36.
(4) *Idem*, p. 44.
(5) *Idem.*, p. 42.
(6) *Manette Salomon*, p. 137.

pôle..... un autre homme..... la littérature dans la peinture, la peinture dans la littérature..... les nerfs, les faiblesses de notre temps, le tourment moderne du mouvement, une vie de fièvre dans ce qu'il fait..... un grand maître? Oui, pour notre temps. Mais, au fond, ce grand maître, quoi? c'est la lie de Rubens (1) ». Sous cette éruption de Chassagnol, on sent refluer toute l'esthétique des Goncourt, mais surtout, leur attrait violent pour cette poésie maladive qui sourd de l'universelle déliquescence. Ce qui montre à quel point leur critique d'art fut une critique d'art subjective et impressionniste. Nous allons en retrouver une nouvelle et dernière preuve dans la manifestation de leurs sentiments aristocratiques à propos de cette même critique d'art.

Les Goncourt, logiques en cela d'ailleurs, avec leur tempérament, qui leur faisait rejeter le joug de l'opinion, visent à l'indépendance de l'art, qui permet le libre développement de la personnalité; et ils se rejettent, par esprit d'opposition, dans les styles et dans les époques les plus irréductibles au style officiel contemporain; ils adorent les formes raffinées des âges les plus antidémocratiques, pour cette seule raison qu'ils furent antidémocratiques. S'ils se complaisent à un tel point dans les grâces menues, dans les formes fines, dans les couleurs distinguées de l'art du XVIIIme siècle français, comme dans une atmosphère délicieuse et satisfaisante pour leurs sens, c'est qu'ils ont conscience du degré d'éducation nécessaire à les goûter, c'est qu'ils se rendent compte du charme subtil, non perceptible à la masse, et réservé à la jouissance d'une élite. L'art français du XVIIIme siècle et le japonisme les ont séduits par leur caractère d'arts aristocratiques, aux beautés discrètes, en demi-teintes, beautés que l'homme sans culture, l'homme primitif ne peut ni comprendre, ni aimer. Les artistes du XVIIIme siècle sont les peintres fidèles d'une civilisation très raffinée, dans les classes supérieures, ou dirigeantes, d'une société qui apparaît, peut-être à cause du recul, comme très policée et très hardie à la fois. Aucune intempérance d'expression ne se remarque dans ces

(1) *Manette Salomon*, p. 137-138.

toiles mutines et spirituelles, d'un charme discret de race et de politesse exquise. Tous méritent, sauf peut-être les tard-venus du règne de Louis XVI, cette phrase appliquée à l'un des Saint-Aubin : « Le rare talent pour peindre tant de choses ! la fortune unique d'avoir fixé la physionomie de la France, en son plus joli moment, en cette minute, dans l'éternité, où nous avons été le peuple charmant (1). »

Peintres et sculpteurs de cette époque ont laissé un bagage artistique, particulièrement cher aux Goncourt, à cause de ce caractère de finesse qu'ils savaient donner aux moindres objets, et dont ils savaient relever toute chose, à cause aussi de ce charme subtil qui semble réservé à un cénacle d'initiés, et cela, au nom d'un privilège, que la mentalité tant révolutionnaire que chrétienne ne saurait comprendre. Et, sur ce point, les japonais se rapprochent singulièrement de leurs contemporains français. Eux aussi fuient les intempérances, les fautes de goût des artistes du commun ; eux aussi, peut-être même avec plus de virtuosité, ont manié les gammes précieuses des couleurs irisées, comme des nuages de poudre diaphane : « Ah ! s'écrie Edmond de Goncourt, les belles impressions de la fin du XVIIIme siècle et du tout premier commencement du XIXme siècle ! Ah ! les belles impressions d'Outamaro qui ont, pour les yeux de *l'amateur de goût*, le charme séducteur du tirage d'art. Oui, ces impressions qui paraissent n'avoir rien perdu à la vulgarisation mécaniquement industrielle, qui les popularise, et qui semblent être demeurées, dans leur interprétation par l'imprimeur, des dessins du maître, — des impressions qui ont gardé la clarté, la limpidité, l'aqueux de l'aquarelle (2). »

Et ce caractère aristocratique leur a servi de critérium, pour apprécier le talent des artistes et le charme des époques. Ils ont toujours préféré ceux qui, par la nature de leur faire, échappaient le plus au peuple et même à la bourgeoisie. Ce leur fut une raison d'accueillir, avec sympathie, les innovations des impression-

(1) *L'Art au XVIIIme siècle*, tome II, p. 144.
(2) *Outamaro*, p. 155.

nistes contemporains, dont les œuvres paraissent suspectes à ceux qui n'y ont pas été initiés par leurs instincts, ou par une certaine inversion de goût, ou encore par l'audace aristocratique de leur tempérament.

Ce fut aussi, à notre avis, la raison quasi inconsciente de leur antipathie pour le moyen âge. L'art de cette époque, sur beaucoup de points se rapprocherait de leur esthétique ; il est assez libre et hardi, très réaliste, d'un réalisme qui trahit un idéal vivace ; mais il a contre lui deux tares indélébiles aux yeux des Goncourt : il manque de finesse et il sort du peuple ; ses figures de saints ou de diables sont taillées à coup de hache, pour la joie ou pour l'effarement d'une populace primitive. C'est un art de foire : « Ce que la cathédrale gothique avec ses pompes et ses richesses était à l'imagination du moyen âge, le truc l'est au rêve du titi. Au ciel du faubourg Antoine, le corps de ballet remplace les Anges et les Dominations (1) ».

Et néanmoins, les Goncourt ont su rendre justice et même accorder leur admiration à un peintre épris du moyen âge et qui savait en traduire l'âme et l'essence avec un art et une vérité remarquables, le belge Leys : « C'est cette intelligence du moyen âge, ont-ils écrit, descendue ou plutôt montée jusqu'au détail de ses idées ; c'est cette restitution de ses côtés humains, qui sont le mérite propre des pinceaux de M. Leys. C'est cela qui donne à la Belgique, cette banlieue de la France, vivant de nous et de nos œuvres, un véritable peintre d'une originalité autochtone (2) ».

Les Goncourt, du reste, quand ils exigent cette distinction du peintre ou du sculpteur, ne lui demandent pas d'appartenir par sa naissance à une famille de race. L'artiste, le grand artiste même peut fort bien sortir du peuple. Watteau n'était-il pas fils d'un couvreur? Fragonard, d'un marchand ? Boucher, d'un peintre fort obscur? Chardin, d'un menuisier ? Mais, à leur avis, dès que sa vocation s'affirme vocation irrésistible, l'artiste qui

(1) *Idées et Sensations*, p. 199.
(2) *La Peinture à l'Exposition de 1855*, p. 30.

veut mériter ce nom, doit se séparer du peuple, un peu à la manière du prêtre. Il doit se distinguer, s'affiner, s'élégantiser de plus en plus pour parvenir au grand talent, et s'il lui arrive de conserver quelque marque de ses origines bourgeoises, ce ne sera, pensent-ils, qu'à son détriment; et ils nous citent l'exemple de Boucher : « Il est simplement, disent-ils, un peintre original et grandement doué, auquel il a manqué une qualité supérieure, le signe de race des grands peintres : la *distinction*. Il a une manière et n'a pas de style. C'est par là qu'il est si fort au-dessous de Watteau, avec lequel les gens du monde le nomment et l'accouplent assez volontiers, comme s'il y avait parité entre Boucher et le maître qui a élevé l'esprit à la hauteur du style (1) ». Du reste, ils savent reconnaître partout, même lorsqu'il se cache sous une apparence bourgeoise comme chez Chardin, ou sous une apparence canaille comme chez Rops ou chez Manet, ce sens aristocratique, principe de l'art, ce sens qui existait à un degré si éminent chez Watteau.

C'est parce qu'ils ont été les peintres de la femme élégante, les évocateurs de la créature distinguée, affinée, que MM. La Gandara (2) et Helleu se sont attirés les éloges d'Edmond de Goncourt. M. Helleu était même devenu l'ami de l'auteur de la *Fille Élisa*, il s'était plû à reproduire ses traits dans une de ses rapides et délicieuses pointes sèches (3). Tandis que Courbet choisit ses modèles parmi les filles du peuple les plus grossières et les rend d'ailleurs sans aucun idéal, M. Helleu n'aime que les silhouettes sveltes et longues, les visages souriants et mondains aux yeux dilatés, aux cheveux ondés, les cous élancés, minces, et les représente avec une adresse, une grâce, un « chic » surprenant : « Helleu, écrit Edmond de Goncourt, est avant tout, un croqueur des ondulations et des serpentements du corps de la femme (4) ». Et quand Helleu expose à Londres en 1895, ses pastels et ses

(1) *L'art du XVIIIe siècle*, tome Ier, p. 238.
(2) *Journal*, tome IX, p. 192.
(3) *Journal*, tome IX, p. 188.
(4) *Journal*, tome IX, p. 195.

pointes sèches, c'est Edmond de Goncourt qui les présente, en quelques lignes, au public : « Votre œuvre, lui écrivait-il à ce propos, c'est, d'après le cher modèle qui prête la vie élégante de son corps, à toutes vos compositions une sorte de monographie de la femme, dans toutes les attitudes intimes de son chez soi... Non, je ne sais vraiment pas un autre mot pour les baptiser, ces pointes sèches, que de les appeler les instantanés de la grâce de la femme (1) ».

Au reste, presque tous les artistes du XVIIIme siècle, et, l'on peut généraliser, tous les artistes que les Goncourt appréciaient, étaient doués d'une individualité puissante, qui a su triompher des obstacles et des inimitiés de la critique jalouse, et leur œuvre, leur art, création, émanation de leur personnalité, pouvait être considéré, à leur époque, comme une révolte contre l'esthétique classique et consacrée. N'est-il pas vrai qu'en « peinture, il y a toujours une espèce de déconsidération pour le peintre de tempérament, de nature, de génie? La solide estime est réservée aux peintres qui n'étaient pas nés pour l'être (2) ». Ces génies ont rencontré la même déconsidération, mais ils ont su en triompher ; ils ont su forcer l'admiration de l'élite, et même parfois de la masse. Les Goncourt ont reproché à la Révolution d'avoir oublié, dédaigné, ces délicieux talents, pour le rigide David (3), le talent personnel, original, pour la copie servile, ennuyeuse. Et ce qu'a fait la génération de la fin du XVIIIme siècle, toutes les masses de tous les temps l'imiteront ; car elles seront inaptes à goûter l'art, privilège d'une élite. L'art véritable est novateur : et parce qu'il est novateur, il irrite, il froisse, il doit irriter et froisser les préjugés du plus grand nombre. Il se le doit à lui-même, de l'avis des Goncourt qui n'ont songé à admirer que les œuvres des individualités puissantes, celles d'un Regnault par exemple : « C'est curieux la révolution amenée par l'art japonais, chez un peuple esclave dans le

(1) *Journal*, tome IX, p. 304.
(2) *Idées et Sensations*, p. 224.
(3) *L'Art du XVIIIe siècle*, tome 1er p. 95.

domaine de l'art, de la symétrie grecque, et qui soudain, s'est mis à se passionner pour une assiette dont la fleur n'était plus au beau milieu, pour une étoffe où l'harmonie n'était plus faite au moyen de passages et de transitions par des demi-teintes, mais seulement par la juxtaposition savamment coloriste des couleurs : « Qu'est-ce qui aurait osé peindre, il y a vingt ans, une femme en robe vraiment jaune ; ça n'a pu se tenter qu'après la « Salomé » japonaise de Regnault, et cette introduction autoritaire dans l'optique de l'Europe, de la couleur impériale de l'Extrême-Orient ; oui, c'est une vraie révolution en la chromatique du tableau et de la mode (1) ».

Nous venons donc de voir, à quel point, les Goncourt, dans leur critique d'art, font foi d'une admiration vive et spontanée pour les novateurs hardis et pour les individualités puissantes, qui ont su produire des œuvres originales, d'une originalité savoureuse, imperceptible au vulgaire, destinée à charmer l'initié, amoureux d'imprévu, amoureux surtout des détails heureux, qui expriment les mille nuances d'une sensibilité délicate et d'un tempérament dominateur. Ils y ont traduit ou plutôt trahi tous les secrets de leur esthétique tourmentée.

CHAPITRE XXIX

La conception de l'histoire chez les Goncourt

L'étude de la critique d'art, chez les Goncourt, nous amène en quelque sorte directement à leur conception de l'histoire, car celle-ci nécessairement devait se ressentir de leurs conceptions esthétiques. Si l'on suit, en effet, l'évolution du genre, on verra

(1) *Journal,* tome V, p. 313.

que chacune de ses phases a correspondu à la mentalité de son époque. La méthode moderne que caractérise la classification et la discussion des sources, correspond à cet esprit de positivisme objectif qui a trouvé sa meilleure expression dans « l'Introduction à la médecine expérimentale » de Claude Bernard.

Nous ne serons donc pas surpris de rencontrer chez les Goncourt une conception de l'histoire exactement en rapport avec celle qu'ils ont eue du roman. Il ne s'agit donc pas ici de faire une étude technique de la valeur de leurs ouvrages historiques, ni de rechercher si telle circonstance de la vie de Mme de Pompadour ou de la du Barry n'a point été vérifiée par les découvertes de l'érudition récente. Il ne s'agit pas non plus de voir si, dans leur avidité du document rare et suggestif, ils ont assez pesé la valeur de leurs renseignements, ou assez vérifié la véracité ou la sincérité de leurs sources, si tel dossier découvert aux Archives ou chez le marchand d'autographes n'était pas suspect de partialité ou d'erreur, en un mot, si leur critique historique a été assez exercée, assez avertie. Ce serait l'objet d'un travail long et minutieux, mais sans grand rapport avec notre sujet, travail analogue à celui qui consisterait à confronter leurs connaissances médicales avec les résultats de la psychopathologie moderne.

Les Goncourt ont bien eu la volonté d'être exacts, mais chez eux, cette exactitude n'est pas poursuivie pour elle-même ; elle ne l'est qu'en vue d'un effet esthétique. Ils ont le flair de la vérité, l'intuition de l'authentique, plutôt qu'ils n'en possèdent la science. Leur conception de l'histoire découle de leur esthétique, comme découle de cette esthétique leur œuvre de critiques d'art. Les mêmes principes les ont dirigés dans ces deux ordres de travaux. Nous nous bornerons donc à montrer que leur conception de l'histoire est restée strictement fidèle aux principes constitutifs de leur esthétique générale.

L'intérêt d'une semblable recherche ne nous paraît pas négligeable, car, outre que l'œuvre historique des Goncourt est

considérable (1), nous pensons que quelques-unes de leurs vues ont passé chez certains historiens modernes. Leurs ouvrages historiques, comme leurs romans, ont soulevé bien des controverses ; ils ont rencontré, dès leur apparition, plus d'adversaires que de partisans, et néanmoins, ils ont réussi à s'imposer. Ils ont intéressé, séduit, charmé les esprits contemporains dont les goûts et les tendances se trouvaient en harmonie heureuse avec leur mentalité ; et ils semblent bien, dans cet ordre, avoir fait école, une école sans qualificatif, moins déclarée que l'école du naturalisme dans le roman, mais tout aussi vivace et peut-être plus durable et mieux assurée.

Il convient de remarquer que les Goncourt ont restreint leurs études historiques au XVIIIme siècle français. Ce siècle les séduisait particulièrement et, fait rare, il ne cessa jamais de les charmer. C'est en retraçant l'histoire de la société française pendant la Révolution, qu'ils se familiarisèrent avec la plume, et c'est après avoir évoqué les figures des actrices du XVIIIme siècle, que cette plume tomba définitivement des doigts d'Edmond mourant. Le XVIIIme siècle fut pour eux, en quelque sorte, l'apogée de la France, l'apogée de sa civilisation, l'époque où son génie propre fleurit avec le plus de grâces.

Le XVIIIe siècle, ce siècle du « joli », du joli raffiné, contourné, mièvre, mais très exquis, gracile et musqué, torturé, mais suprêmement spirituel, représentait à l'esprit des Goncourt l'époque où leurs rêves d'artistes pouvaient trouver leurs plus heureuses réalisations. Si ce n'est pas l'âge du grand art pur et sévère, c'est du moins celui où l'art règne le plus uni-

---

(1) Liste des ouvrages historiques des Goncourt :

Histoire de la société française pendant la Révolution (1854). — *Histoire de la société française pendant le Directoire* (1855). — *Portraits intimes du XVIIIe siècle* (1858). — *Sophie Arnould* (1857). — *Histoire de Marie-Antoinette* (1858). — *Les maîtresses de Louis XV* (1860). — *La du Barry* (1860). — *La Femme au XVIIIe siècle* (1862). — *La duchesse de Châteauroux et ses sœurs* (1879 rééd.)

Edmond seul : *La Saint-Huberty* (1882). — *Mlle Clairon* (1890). — *La Guimard* (1893).

versellement en maître. Nul objet auquel il ne touche, nul recoin qu'il ne vienne enjoliver, nul bout de papier qu'il ne veuille enluminer d'une guirlande, nul portrait qu'il ne laisse veuf d'une rocaille ou d'une arabesque. Les Goncourt, qui voulaient autour d'eux un décor choisi, qui n'aimaient que les bibelots précieux et qui rêvaient de relever les plus menus objets d'un cachet d'art, ne pouvaient que raffoler d'un siècle « qui orna tout de l'amabilité de l'art, qui éleva le joli au style et répandit ce style dans les plus petites choses de ses entours, de ses usages, de ses habitudes; qui appliqua le talent du dessinateur et du graveur jusqu'au décor du moindre bout de papier, de ces mille petites feuilles volantes qu'une société se passe de main en main ; adresses, cartes, invitations, billets de faire part, factures de marchands, passe-ports, contremarques de théâtre, qui ne voulait pas un seul imprimé sans y trouver un plaisir pour l'œil.... (1) ». Au XVIIIe siècle, l'art était entré dans les mœurs ; il faisait partie de la vie quotidienne, il pénétrait dans l'intimité pour l'égayer, il créait autour des êtres ce décor raffiné auquel aspiraient les Goncourt; il réussissait à transformer en chefs-d'œuvre les ustensiles les plus modestes de la vie courante, les bonbonnières et les chauffeuses, les tabatières et les écritoires, les métiers de tapisserie et les « bonheur du jour ». Aucune fausse-note ne venait déparer ces visions élégantes, aucune discordance de tons ne rompait l'harmonie des couleurs suaves et douces des évocations ; l'âme des personnages semblait vivre dans une atmosphère d'art dont elle se pénétrait elle-même, et les Goncourt, amoureux du XVIIIe siècle, ne pouvaient savoir si l'art de cette époque était l'émanation des hommes, ou si les hommes n'étaient eux-mêmes que l'expression de l'art ambiant, tant les mentalités et les objets vibraient à l'unisson.

Le XVIIIe siècle recélait encore une autre puissance de séduction à laquelle le tempérament des Goncourt devait se montrer particulièrement sensible. Aristocrates, ils ont deviné le charme aristocratique qui se dégage des témoignages de cette époque,

(1) *L'Art du XVIIIe siècle*, tome II, p. 7. Ed. Quantin.

des papiers jaunis et des bergères fanées, des pastels pâlis et des tapisseries évanescentes. Ils en ont eu l'intuition, la perception spontanée, la divination inconsciente, divination confirmée plus tard par les révélations irréfutables des autographes et des objets d'art. Ils se sont laissés prendre aux grâces distinguées des sœurs de Nesle, à l'élégance altière et racée de Marie-Antoinette, ils ont aimé spontanément ces figures du XVIIIe siècle, ces personnages rares qui ne devaient jamais abdiquer leur maintien, ni oublier leur parfaite éducation même en prison, même au seuil de la mort : « Enfermée aux Madelonnettes, à la maison d'arrêt de la rue de Sèvres, au Plessis, au Luxembourg, la vieille société de France n'abdique pas. Elle se maintient, elle se conserve ce qu'elle était. Elle demeure, toutes ses têtes vouées à la guillotine, la confrérie bien née des hautes politesses. La révolution, la prison, la ruine, Sanson qui attend, ne lui font oublier ni une grâce, ni un salut, ni le pas, ni la visite. Elle garde, elle gardera dans le pli de robe de la dernière marquise, la tradition des courtoisies ; et quand un de ses membres est condamné au tribunal révolutionnaire, il envoie faire ses compliments à ses amis (1) ». Et ce courage dans le maintien, cette force d'âme appliquée à conserver jusqu'à la guillotine l'attitude habituelle firent sur les Goncourt la plus profonde impression. Ils se sont plus à en citer des exemples, avant de les mettre en scène dans leur drame : *la Patrie en Danger*.

Les Goncourt furent encore attirés vers l'étude du XVIIIe siècle, à cause de sa proximité de l'époque moderne. Pour eux, le XVIIIe siècle était encore vivant, ou du moins il avait la possibilité de revivre dans certaines âmes d'élite : « Un siècle est tout près de nous, écrivaient-ils dans la préface de *la Femme au XVIIIme siècle*. Ce siècle a engendré le nôtre. Il l'a porté et formé. Ses traditions circulent, ses idées vivent, ses aspirations s'agitent, son génie lutte dans le monde contemporain. Toutes nos origines et tous nos caractères sont en lui : l'âge moderne date de lui. Il est une ère humaine, il est le siècle français par exel-

(1) *Histoire de la Société française pendant la Révolution*, p. 323.

lence (1) ». Les premiers peut-être, ils ont songé que le XVIIIe siècle, malgré des différences plus apparentes que réelles, avait porté en germe la plupart des tendances du XIXe siècle et ils ont été amenés à rechercher dans l'étude du règne de Louis XV et de celui de Louis XVI, les origines du modernisme. Ils ont eu dès lors l'ambition, ambition de psychologues, mais aussi de dilettantes, de faire revivre un temps cher entre tous et de l'évoquer pour leur satisfaction intime et pour celle de quelques initiés. Tout comme Flaubert sur les ruines de Carthage, ils éprouvaient à cette évocation une joie intense, un plaisir qui les délassait des crudités et des noirceurs des « lèpres modernes ». « J'étais ces jours-ci, écrit Edmond en 1876, avec Sophie Arnould, et la Saint-Huberty ; j'étais avec la famille des jolis dessinateurs qui s'appellent les Saint-Aubin ; je travaillais dans les archives et le papier galant de l'ancienne académie de musique, je retournais et retournais dans mes cartons et ceux de Destailleurs, ces dessins de grâce qu'on n'a plus refaits, je me sentais heureux et je me trouvais dans le temps et avec les gens que j'aime (2) ».

L'histoire du XVIIIme siècle a donc été pour eux la plus délicieuse et la plus intéressante des diversions. Ils ont subi au plus haut point ce charme de volupté raffinée, de volupté sensuelle et distinguée qui se dégage des livres, des tableaux, des objets les plus menus de cette époque heureuse. Leur tempérament d'artistes, leurs instincts de pervertis intellectuels les portaient naturellement à comprendre et à aimer ces héros et ces héroïnes du *Sopha* ou des *Liaisons dangereuses* qui faisaient pardonner leur sécheresse de cœur par un sentiment si exquis des voluptés quintessenciées : « Volupté ! c'est tout le XVIIIme siècle. Il respire la volupté, il la dégage. La volupté est l'air dont il se nourrit et qui l'anime. Elle est son atmosphère et son souffle. Elle est son élément et son inspiration, sa vie et son génie. Elle circule dans son cœur, dans ses veines, dans sa tête. Elle répand

(1) Préface de *la Femme au XVIIIe siècle*, p. 1.
(2) *Journal*, tome V, p. 280.

l'enchantement dans ses goûts, dans ses habitudes, dans ses mœurs et dans ses œuvres. Elle sort de la bouche du temps. Elle sort de sa main, elle s'échappe de son fond intime et de tous ses dehors. Elle vole sur ce monde, elle le possède, elle est sa fée, sa muse, le caractère de toutes ses modes, le style de tous ses arts, et rien ne survit de ce siècle de la femme que la volupté n'ait créé, n'ait touché, n'ait conservé comme une relique de grâce immortelle dans le parfum du plaisir (1) ».

N'est-ce pas cette volupté qui a été le principal attrait conscient ou inconscient des Goncourt pour le XVIIIme siècle, et qui a fixé l'orientation de leurs recherches historiques ?

Mais cette histoire du XVIIIme siècle, ou plutôt ces évocations de certaines figures ou de certains milieux du temps, ils ne les ont pas réalisées au hasard, sans règle et sans principe, au gré de leur caprice et de la fantaisie du jour. Ils ont entendu faire de l'histoire en historiens et en historiens novateurs : « J'ai conscience, écrivait Edmond, qu'en histoire, sortira bientôt de dessous terre une génération pareille à celle qui s'est levée dans le roman, une génération qui se mettra à faire l'histoire à mon imitation. Oui, quoique les jeunes semblent jusqu'ici enracinés dans le vieux passé et les vieilles méthodes, j'ai la conviction que d'ici à peu d'années, même parmi les élèves de l'Ecole des Chartes, il y aura un abandon des siècles antiques, pour remonter aux siècles modernes, et là, avec la documentation de ces temps, ressusciter des morts, parmi cette humanité vraiment galvanisable (2) ». Et cependant un fait nous étonne. Epris qu'ils étaient de modernisme, ils auraient dû être attirés vers l'histoire du XIXme siècle. Or, jamais ils n'ont songé à lui consacrer même un volume. Peut-être considéraient-ils le roman de mœurs contemporaines comme la seule histoire intéressante du XIXme siècle, car pour eux les faits ne comptent guère et l'historien ne doit avoir le souci que de la vérité psychologique et de l'exactitude des décors.

---

(1) *L'Amour au XVIIIe siècle*, p. 4.

(2) *Journal*, tome VI, p. 17.

Au reste, leurs ouvrages historiques, comme nous le verrons plus loin pour leurs romans, furent, presque tous, des monographies. Ce goût de la monographie découle directement de leurs tendances individualistes. Ce qui les intéresse, dans le XVIIIme siècle et dans la société moderne, c'est toujours et avant tout l'individu, le type déterminé. Cet individu, ce type, ils veulent le connaître et le représenter dans sa plénitude et dans sa complexité. Aussi, les voyons-nous, au cours de leur carrière littéraire, choisir certaines figures et s'efforcer de les évoquer à nos yeux, en nous présentant d'elles une biographie minutieusement exacte. Et ces figures, étudiées par les Goncourt, sont infiniment diverses, infiniment contrastantes. Admirateurs de Marie-Antoinette, ils ont rendu justice aux charmes, voire aux qualités de Madame du Barry, et s'il est un trait commun à toutes ces figures, à toutes ces biographies, c'est bien ce sens exquis de la féminité, cette délicate intuition de la séduction féminine qui nous est apparue déjà comme un des caractères de la physionomie morale des Goncourt.

Ils ont été les historiens de la femme, comme ils devaient en être les romanciers. N'ont-ils pas intitulé un de leurs ouvrages : *La Femme au XVIIIe siècle ?* Il semble même que tous les autres n'en soient que des chapitres plus développés. Avec la reine Marie-Antoinette, les sœurs de Nesle, Madame de Pompadour, la du Barry, la comtesse d'Albany, la Guimard, Théroigne de Méricourt, les Goncourt ont étudié l'influence de la femme à travers le XVIIIme siècle ; et lorsqu'on ouvre l'*Histoire de la société française pendant la Révolution* et *pendant le Directoire*, on se trouve encore en présence d'une histoire de la femme et de son rôle à une époque de troubles civils.

A chacune de ces femmes, ils ont su garder, ils ont tenu même à garder son individualité propre. Pour le lecteur attentif, il apparaît clairement qu'ils n'ont pas voulu étudier ces figures, par rapport à un ensemble, parce qu'elles représentaient des types, mais bien plutôt pour elles-mêmes. En un mot, ils n'ont pas seulement vu le rôle de Marie-Antoinette, ils ont aimé sa personne ; dans Madame du Barry, ils ont considéré moins la

maîtresse du roi que la fille parvenue, qui garde à travers ses aventures un fond d'instincts charitables, la créature du peuple, naturellement portée au sacrifice. Ils ont parlé de chacune d'elles en biographes, mais surtout en amoureux infiniment éclairés, infiniment artistes, se rendant compte de l'originalité intime de toutes ces silhouettes éteintes auxquelles ils voulaient redonner une heure de vie, une heure de séduction.

Aussi, n'eurent-ils nullement l'ambition d'être des historiens, au sens vulgaire du mot. Dans le XVIIIme siècle, ils n'ont cherché à approfondir, ni à éclairer les crises politiques ou les évolutions sociales. Ils n'ont rien de commun avec les apôtres de l'histoire philosophique et générale, avec un Taine ou un Hanoteaux. Tous leurs désirs se bornent à vouloir évoquer quelques physionomies de cette époque, à les évoquer de la manière la plus vivante et la plus artistique. Même dans leur *Histoire de la Société française pendant la Révolution et pendant le Directoire*, ils ne perdent pas de vue les individualités, surtout les individualités féminines. La Reine ou Théroigne de Méricourt, Madame Tallien ou Madame Roland, telles sont les figures que leur plume se plaît à distinguer parmi la cohue turbulente de cette période troublée, où les femmes semblaient avoir perdu, pour la plupart, les grâces de leur sexe : « Les femmes de la Révolution, écrivaient-ils, manquent d'une grâce et de ce quelque chose de leur sexe, qui est le charme même des actrices de l'histoire : elles ne sont pas femmes, elles sont de cette « mascula proles », dont parle le poète (1). »

Leur conception de l'histoire n'est faite ni d'abstrations ni de généralités. Ils n'ont voulu conter ni la genèse des doctrines, comme Taine, ni l'enchaînement des événements comme Mignet, qui ne voyait dans les individus que des agents à peine conscients ou des rouages aveugles. En histoire comme en critique d'art, comme dans le roman, ils sont restés des individualistes dédaigneux des idées générales, épris des réalités sensibles, des matérialités concrètes, et des charmes du monde extérieur, épris

(1) *Histoire de la Société française pendant la Révolution*, p. 372.

surtout des individualités originales par quelque côté, exceptionnelles de quelque manière, supérieures toujours et désireux de révéler la supériorité, de communiquer le charme de ces êtres oubliés.

En apparence, ces monographies ne sont inspirées par aucune théorie philosophique. Les Goncourt ont voulu être des évocateurs et des évocateurs artistes. Rien de plus. Ils ne laissent que peu de place au développement de réflexions morales. A la différence des Thiers et des Michelet, et, disons-le, de la très grande majorité des historiens, ils n'ont pas le souci de faire triompher telle ou telle thèse politique ou sociale, soit en nous l'exposant directement, soit en nous présentant les faits de telle sorte qu'il nous serait impossible de ne point conclure. Ils appliquent en histoire, comme dans les autres genres qu'ils ont cultivés, la doctrine de l'art pour l'art, en ce sens qu'ils ne veulent pas gâter ni travestir l'exactitude ou le caractère esthétique de leur évocation, pour donner une leçon morale sans intérêt pour les lecteurs futurs. Certes, ce n'est pas la tâche de l'historien, en admettant que ce soit celle du philosophe de faire du prosélytisme pour une cause, ou encore d'influer d'une manière quelconque sur l'esprit des jeunes générations. L'historien ne doit avoir que deux soucis, celui de l'exactitude et celui de l'art, et ces deux soucis doivent eux-mêmes être intimement liés, car ils ne sauraient être profitables que par leur connexité.

Plus qu'aucun autre, les Goncourt ont eu le souci de la vérité. Le désir de rendre cette vérité dans sa clarté, dans sa complexité, dans sa plénitude a été toujours leur principal aiguillon : « Ces livres, écrivaient-ils dans la préface des *Maîtresses de Louis XV*, comme les livres qui l'ont précédé, a été écrit en toute liberté et en toute sincérité. Nous l'avons entrepris sans préjugés, nous l'avons achevé sans complaisances. Ne devant rien au passé, ne demandant rien à l'avenir, il nous a été permis de parler du siècle de Louis XV, sans injures, comme sans flatteries (1) ».

Et cependant en histoire, comme dans le roman, les Goncourt

(1) *Préfaces et Manifestes*, p. 214.

n'ont pas le souci de toute vérité. Ils savent négliger ces vérités banales, inexpressives du style et du caractère d'une époque, ces vérités qui ne frappent pas l'imagination, qui ne résument rien, qui sont des lieux communs, qui appartiennent à tous les temps et n'éclairent ni une physionomie, ni une société. C'est précisément dans le choix des vérités, dans leur interprétation que doit se manifester le tempérament de l'artiste. Certes, la tâche est délicate et les écueils difficiles à éviter. Sous prétexte de choisir ou d'interpréter, l'historien est fort tenté de travestir et de faire ainsi fausse route ; s'il ne choisit pas, d'autre part il accumule les détails oiseux dont la succession fastidieuse n'offre que l'intérêt d'un dictionnaire Les Goncourt ont recherché la vérité dans sa quintessence, la vérité raffinée, expressive, originale, la vérité caractéristique d'une physionomie ou d'une époque, la vérité qui peint et qui éclaire d'un jour cru les traits d'une figure, d'un intérieur, d'un temps. A la lecture, ces monographies nous apparaissent comme des merveilles d'art et de vérité. Ainsi, pour Madame du Barry, ils ont tenu à évoquer les trois ou quatre incarnations, la fille, la maîtresse de Louis XV, la grande dame de Luciennes, la prisonnière de Sainte-Pélagie. Ils ont saisi les moments caractéristiques, et négligé les heures de transition, pour mieux éclairer ces visions principales. Mais, pour orner ces visions, pour les compléter, ils n'ont rien omis; ils ont accumulé les détails, ils ont soigné jusqu'aux arrière-plans du décor évocateur ; ils ont poussé jusqu'à l'excès le souci de l'exactitude et de la vérité.

Pour eux, l'histoire devait être, suivant le mot de Michelet, « une résurrection », une évocation d'êtres disparus et que l'historien situe dans leur cadre pour leur redonner momentanément une vie plus complète. Au lieu de ne voir dans les personnages historiques, que leurs actes matériels, ils s'intéressent à leur âme, comme ils s'intéresseraient à des amis très chers. Et, en ceci, les Goncourt se sont montrés novateurs et consciemment novateurs : « Les siècles qui ont précédé notre siècle, ne demandaient à l'historien que le personnage de l'homme et le portrait de son génie. L'homme d'état, l'homme de guerre, le

poète, le peintre, le grand homme de science ou de métier étaient montrés seulement en leur rôle, et comme en leur jour public, dans cette œuvre et cet effort dont hérite la postérité. Le XIXme siècle demande l'homme qui était cet homme d'état, cet homme de guerre, ce poète, ce peintre, ce grand homme de science ou de métier. L'âme qui était en cet acteur le cœur qui a vécu derrière cet esprit, il les exige et les réclame ; et s'il ne peut recueillir tout cet être moral, toute la vie intérieure, il commande du moins qu'on lui en apporte une trace, un jour, un lambeau, une relique (1) ».

Ils répondaient ainsi aux désirs du lecteur moderne assoiffé de renseignements sur la vie privée des personnalités célèbres et pensant que l'étude de leur rôle officiel pur et simple n'aboutit qu'à une connaissance bien incomplète et bien inintéressante de leur individualité. Le rôle officiel reste en effet lui-même inexplicable pour qui n'en connaît pas les mobiles secrets. Or ces mobiles secrets et tout puissants, il faut les rechercher avec une précision minutieuse dans le tempérament, dans les événements de la vie quotidienne, dans le milieu, dans l'atmosphère du personnage. En même temps qu'une résurrection l'histoire apparaît dès lors comme une reconstruction, et cette reconstruction opiniâtre et délicate fut la tâche que se proposèrent les Goncourt : « Nous tentons de reconstruire avec la lettre autographe, figure à figure, un siècle que nous aimons, disaient-ils dans la préface des *Portraits intimes*. Nous essayons de ranimer ces hommes et ces femmes quelquefois avec une correspondance, trop souvent avec une lettre. Hélas ! le feu, la Révolution, les épiciers ont fait nos documents bien rares (2) ». Cette reconstruction, poursuivie avec patience par les Goncourt, se base sur des documents de genres infiniment divers, et souvent d'apparence futile. C'est par la notation des faits les plus petits, mais les plus expressifs, que l'historien arrive le mieux à l'évocation d'une physionomie ou d'une époque ; c'est surtout par la rela-

(1) Préface des *Portraits intimes*, p. II.
(2) *Idem*, p. v.

tion précise des modes, des gestes, des usages, qu'il en fera ressortir le caractère original et qu'il le rendra perceptible au lecteur. Tel est bien le but des Goncourt historiens et tel est en particulier l'idéal qu'ils visent dans leur ouvrage sur la *Femme au XVIIIe siècle*. N'ont-ils pas du reste écrit dans la préface : « Par l'analyse psychologique, par l'observation de la vie individuelle et de la vie collective, par l'appréciation des habitudes des passions, des idées, des modes morales, aussi bien que des modes matérielles, nous voulons reconstituer tout un monde disparu, de la base au sommet, du corps à l'âme (1) ».

Aussi les voyons-nous, dans tous leurs ouvrages d'histoire, descendre jusqu'aux détails les plus menus de la vie quotidienne des individus et des sociétés, car ils savent que la résurrection intéressante d'une époque ne peut s'obtenir que par la reconstitution exacte du décor et des habitudes de vie de cette époque. Ils se montrent particulièrement consciencieux dans leurs relations des modes de la femme. Le chapitre des robes de Madame de Pompadour, de Marie-Antoinette ou de la du Barry n'est pas celui qu'ils soignent le moins; bien au contraire. Et ils ont raison d'ailleurs d'insister sur ce cachet d'élégance somptueuse et raffinée qui distingue ces trois figures. La plume des Goncourt a la grâce du pinceau de Boucher ou de Mme Vigée le Brun, dans le dessin de ces silhouettes poudrées aux robes de couleur tendre ornées de paniers ou de guirlandes de fleurs. Toilettes de cour, ou négligés, chapeaux de bergères, ou bérets de velours, ils n'auraient garde d'omettre une fantaisie de ce siècle si fécond cependant en inventions charmantes. Ils suivent pas à pas les caprices de cette grande fée : la mode féminine pendant les règnes de Louis XV et de Louis XVI, et si, pendant la Révolution, ou sous le Directoire, cette fée semble avoir perdu sa sûreté de goût, ils ne s'en croient pas moins tenus, dans leur tâche d'évocateurs et de reconstructeurs, d'en fixer les extravagances, pour nous donner de ces époques des visions qui s'imposeront à notre esprit avec la précision et la vérité d'une gravure de Debucourt.

---

(1) Préface de la *Femme au XVIIIe siècle*, p. II.

Mais, ils gardent leurs préférences pour les modes Louis XV, aussi artistiques que celles de la Révolution l'étaient peu, car les modes suivent strictement l'art. La Révolution ayant nié l'art, ne pouvait avoir que des modes antiesthétiques, des modes aux couleurs voyantes et hurlantes, aux formes biscornues, tandis que le règne de Louis XV avait révélé de délicieuses modes, des modes aux fantaisies raffinées, artistiques. Aussi, écrivent-ils, dans *La Femme au XVIIIme siècle*: « Nous entrons dans le règne des artistes en tous genres, des modistes de génie, aussi bien que des cordonniers sublimes, uniques pour monter un pied et le faire valoir, lui donner la petitesse, la grâce, la tournure, la « lesteté » si vantée, si goûtée, si souvent chantée par le XVIIIme siècle, le je ne sais quoi enfin de ce pied de Madame Levêque, la marchande de soie « à la ville de Lyon ». qui inspire à Rêtif de la Bretonne le « Pied de Fanchette (1)».

Décrire de telles modes devient ainsi le travail d'un critique d'art et la récréation d'un dilettante. Or, les Goncourt, sont presque autant l'un que l'autre ; mais ils n'oublient pas pour cela qu'ils sont historiens et que la description des modes doit être utilisée comme moyen d'évocation. Aussi lorsqu'ils en seront à l'étude de la Révolution, on les verra apporter la même précision à la relation des robes à la patriote qu'à celle des toilettes de taffetas ou de brocart.

A côté de la mode du costume se place celle du mobilier, tout aussi importante pour l'histoire, si l'on admet que les événements s'expliquent un peu par leur décor, ou encore que le cadre exprime l'intimité des hommes d'une époque. Cette description du mobilier comprend une longue série d'études sur les meubles, les soieries, les bibelots, les accessoires de toilette et aussi sur les menus. sur les habitudes quotidiennes de la femme dans son intérieur, sur ses sorties en voiture, sur la tenue générale de sa maison. Il est, en effet, impossible de se rendre compte de la vie des classes sociales et de leurs différences profondes si l'on ne connaît tous ces détails. Mais là encore ils font preuve d'un

(1) *La Femme au XVIIIe siècle*, p. 30.

exquis sens du choix. Ils insistent sur ceux qui doivent le mieux frapper le lecteur. S'ils parlent de Madame de Pompadour, pour faire remarquer le luxe royal et la place exceptionnelle occupée à la cour par la pseudo-reine, ils décriront son mobilier, ses appartements, mais surtout, ils évoqueront avec une précision minutieuse les détails de la toilette de la favorite dans les grandes cérémonies, la tenue de sa maison et le nombre de ses voitures, leur forme, leur couleur, même leur prix.

C'est que les Goncourt, en histoire, comme dans le roman, plus encore en histoire, parce que ce genre ne doit pas laisser de part à l'imagination, se servent d'une documentation aussi étendue que consciencieuse. Ils puisent à des milliers de sources et de sources très diverses, mais toujours de première main. Dans leurs études du XVIIIme siècle, s'il apparaît clairement qu'ils se sont fort peu souciés des ouvrages écrits avant eux sur cette époque, on est par contre écrasé par le nombre incalculable de lettres, de gazettes de salon, de journaux, de comptes de toilette ou de cuisine qu'ils ont dû dépouiller. Ils montrent une préférence marquée pour l'inédit et particulièrement pour ce qui devait rester inédit d'après l'intention ou la volonté des auteurs. Ils pensaient que les écrits non destinés au public devaient être les plus sincères.

Toute leur vie, les Goncourt ont manifesté leur goût d'amateurs d'autographes. Ils en achetaient des liasses, puis ils s'enfermaient pendant de longs jours dans leur appartement et passaient leurs nuits à déchiffrer ces lettres froissées où vivait une odeur fanée « de poudre à la maréchale » : « Pour cet essai de reconstruction d'une société si proche tout à la fois et si éloignée de nous, écrivent-ils dans la préface de l'*Histoire de la Société française pendant la Révolution,* nous avons consulté environ quinze mille documents contemporains, journaux, livres, brochures, etc. C'est-à-dire que derrière le moindre mot, il est un document que nous nous tenons prêts à fournir à la critique, c'est-à-dire que cette histoire intime appartient sinon à l'histoire grave, au moins à l'histoire sérieuse (1) ».

---

1) *Préfaces et Manifestes*, p. 179.

Et cette documentation énorme a été aussi infiniment diverse. Ils ont dit qu'on ne pouvait reconstituer une époque dont on ne possédait pas les menus et ils ont mis cette théorie en pratique de la manière la plus constante. Ce ne furent pas seulement les lettres, pas seulement les gazettes, pas seulement les journaux de salon qui leur fournirent des renseignements ; ce ne furent pas seulement les Laclos, les Rètif de la Bretonne, les Crébillon fils, les Boufflers et les Marmontel, les Marivaux et les Diderot qui leur donnèrent des détails utiles et précieux sur la vie du XVIIIme siècle ; ce furent aussi les manifestes ou les chansons populaires, les comptes de maison, depuis celle du Roi (1), jusqu'à celle du plus humble artisan, ce furent plus encore la connaissance et le maniement des objets de l'existence courante qui les aida puissamment dans l'évocation rigoureusement précise et savante des époques étudiées.

« Mais les livres, les lettres, la bibliothèque, le cabinet noir du passé, ne seront point encore assez pour cet historien, diront-ils en parlant d'eux-mêmes dans la préface des *Maîtresses de Louis XV*. S'il veut saisir son siècle sur le vif et le peindre tout chaud, il sera nécessaire qu'il pousse au delà du papier imprimé ou écrit. Un siècle a d'autres outils de survie, d'autres instruments et d'autres monuments d'immortalité : il a, pour se témoigner au souvenir et durer au regard le bois, le cuivre, la laine même et la soie, le ciseau de ses sculpteurs, le pinceau de ses peintres, le burin de ses graveurs, le compas de ses architectes. Ce sera dans ces reliques d'un temps, dans son art, dans son industrie, que l'historien cherchera et trouvera ses accords. Ce sera dans la communion de cette inspiration d'un temps, sous la possession de son charme et de son sourire, que l'historien arrivera à vivre par la pensée aussi bien que par les yeux, dans le passé de son étude et de son choix, et à donner à son histoire cette vie de la ressemblance, la physionomie de ce qu'il aura voulu peindre (2) ».

---

(1) *Histoire de la Société française pendant la Révolution*, p. 28.
(2) *Préfaces et Manifestes*, p. 210.

C'est dans ce dessin qu'ils voulaient se constituer un musée de tous les objets familiers de la femme du XVIIIme siècle, de son dé, de sa navette, de ses robes, de ses métiers à tapisserie, de ses éventails, pensant qu'à la vue et au contact de ces objets, la mentalité de la femme de cette époque se révèlerait mieux à eux.

Et ce procédé, procédé tout moderne, ils n'ont jamais cessé de le préconiser. Ils éprouvaient d'ailleurs un plaisir infini, plaisir de chasseur et d'explorateur, à travailler sur de l'inédit, à fouiller dans les papiers des Archives ou de l'Académie de Musique. Peu leur importait le succès, surtout le succès pécuniaire de leurs œuvres, à côté de la joie intime et de la satisfaction intense et profonde qu'ils éprouvaient à ses révélations de la lettre autographe ou de toute relique de leur cher XVIIIe siècle. C'est à peine s'ils constatent la disproportion entre le prix d'achat des autographes et le prix de revient de leurs ouvrages : « En ce moment, écrivent-ils dans leur *Journal*, nous achetons force mémoires, correspondances, autobiographies, tous documents d'humanité : le charnier de la vérité (1) ». C'est bien le charnier de la vérité, de la vérité historique, que toutes ces reliques, toutes ces lettres et tous ces menus objets témoins d'un siècle et révélateurs de ses mœurs et de ses habitudes, plus qu'aucune relation d'historien politique, ou qu'aucun texte officiel, car c'est dans ce charnier de la vérité que se cache la puissance de résurrection d'une époque. Les Goncourt avaient fait cette remarque dès leur jeunesse, comme nous l'indique la préface de *l'Histoire de la Société française pendant la Révolution :* « Pour cette nouvelle histoire, écrivaient-ils, il nous a fallu découvrir les nouvelles sources du vrai, demander nos documents aux journaux, aux brochures, à tout ce monde de papier mort et méprisé jusqu'ici, aux autographes, aux gravures, aux dessins, aux tableaux, à tous les monuments intimes qu'une époque laisse derrière elle, pour être sa confession et sa résurrection (2) ». Or, ce procédé

(1) *Journal*, tome III, p. 106.

(2) *Histoire de la Société française pendant la Révolution*, p. 1.

d'interroger le siècle lui-même et sur lui-même paraissait fort nouveau. Disons de plus, qu'à l'apparition de leurs premiers ouvrages, la critique se montra sévère à leur égard, les accusant de ne s'occuper que des petits côtés de l'histoire et de se laisser submerger par les détails les plus futiles au lieu de chercher à dégager les idées directrices d'une époque, imputant ce défaut à leur procédé de travail. La critique leur reprochait aussi de ne pas se montrer assez circonspects dans leurs recherches et d'admettre quelquefois, comme vrais, des documents extraits de pamphlets, et de n'aboutir qu'à l'élaboration d'une « petite histoire », reproche analogue à celui de Charles de Mazade, dans la *Revue des Deux-Mondes,* qui qualifiera de « petit roman » *Germinie Lacerteux* et *Renée Mauperin*, sous prétexte qu'ils comportaient une étude quelque peu minutieuse des détails.

Ce jugement nous paraît injuste. Les Goncourt n'ont cherché dans le dépouillement de ces manuscrits et de ces autographes que la satisfaction de leur besoin de vérité, de leur besoin d'observation prise sur le vif. Or, pour eux, la vérité historique d'une époque ne peut se dégager que des documents contemporains de cette époque. Quelque consciencieuses que soient les relations des écrivains postérieurs, elles échappent rarement au parti-pris et, dès lors, la vérité se travestit à leur insu, en passant par leur plume.

Mais, ce qui les séduisait surtout dans leur travail de dépouillement d'archives, c'est qu'ils se trouvaient en présence de matières inédites. On sait qu'ils ont eu, toute leur vie, la passion du nouveau, passion qui fit d'Edmond, un apôtre du japonisme. L'histoire, basée sur une documentation inédite, devient une sorte de recréation du passé, au lieu d'une relation morte et abstraite. Ce seront encore les manuscrits qui révèleront le petit fait intime et curieux, souvent si expressif. La vie d'une époque ne se compose pas, en effet, de quelques grands événements diplomatiques, ou de quelques rares crises sociales seulement. Elle est bien plutôt faite d'une série d'habitudes et de coutumes qui varient insensiblement. Les grandes crises se ressemblent toutes ; les mœurs, au contraire,

varient constamment comme varie la mode. Les Goncourt, désireux dans leur *Histoire de la Société française pendant la Révolution et le Directoire*, de « peindre la France, les mœurs, les âmes, la physionomie nationale, la couleur des choses, la vie et l'humanité de 1789 à 1800 (1) », n'ont négligé aucun petit événement caractéristique de cette époque troublée, si bien que la lecture de ces ouvrages évoque infiniment mieux l'existence du peuple parisien pendant la Terreur et le Directoire, que les ouvrages de Thiers et de Michelet.

Les Goncourt ont la prétention, en histoire, de faire œuvre de peintres. *La Femme au XVIIIme siècle*, *l'Histoire de la Société française pendant la Révolution et pendant le Directoire*, ne sont qu'une suite de tableaux achevés, mais à peine liés entre eux, parce que chacun forme un tout complet. Ce procédé leur fut toujours cher et nous verrons qu'ils en usèrent dans leurs romans et dans leurs drames. Ils ne suivent pas une idée générale ; ils paraissent obéir au caprice de leur plume, évoquant les visions qui se présentent à leur esprit et au moment même où elles s'y présentent. Dans leurs monographies, ils aiment aussi à présenter une suite de portraits du même personnage aux époques caractéristiques de sa vie.

Ils font en sorte de laisser toujours une très large place à l'histoire de l'art, non qu'ils traitent cette question dans un chapitre spécial ; mais à propos de tout, d'un héros, d'une fête politique, d'une crise sociale, ils reviennent à l'art, à son influence, à son évolution. Comment auraient-ils pu d'ailleurs comprendre et représenter la femme du XVIIIme siècle en la mettant en dehors de cette atmosphère d'art, dont elle semblait une émanation et qui l'auréolait tout entière ? C'est l'époque où « la femme aime l'art, où elle l'apprécie, elle le juge, elle le récompense, elle y touche même, elle le pratique, comme les lettres, en se jouant, par passe-temps et par instinct naturel. C'est le siècle de ces agréables talents d'amateurs qui mettent le crayon, la pointe même

(1) *Histoire de la Société française pendant la Révolution*. Avertissement, p. 1.

aux mains des jolies femmes (1) ». A plus forte raison, des figures, telles que celle de Madame de Pompadour restent inséparables de l'atmosphère artistique qu'elles produisent et qu'elles respirent. Madame de Pompadour, dans le portrait des Goncourt, demeure l'adroite fée du XVIIIme siècle, l'être né pour devenir le centre vers lequel devaient converger toutes les délicatesses et toutes les supériorités. « Ce sera, écrivaient-ils, dans ce cortège et dans ce triomphe aimable, entourée de toutes les grâces de son temps, que Madame de Pompadour s'avancera vers la Postérité. Le temps, en s'éloignant d'elle, jettera un voile sur la favorite, l'histoire oubliera la femme, et il restera de la maîtresse de Louis XV, une ombre radieuse et charmante, assise sur un nuage de Boucher, au milieu d'une cour divine et de cette famille de Muses, la Peinture, la Sculpture, l'Architecture, la Gravure, la Musique, les Beaux-Arts, tous les Arts que Vanloo jetait suppliants aux genoux du Destin, pendant la maladie de Madame de Pompadour (2) ». Et ils résumaient : « Tout le siècle est comme une grande relique de la favorite. Sa personnalité vit dans tous ces témoignages du passé que la curiosité garde dans le musée des mœurs (3) ». Madame de Pompadour doit être évoquée à travers Boucher, à travers La Tour, au milieu de cette folie exquise de menues œuvres d'art parfaites, œuvres de poètes et de ciseleurs raffinés tout ensemble, comme Madame du Barry demeure la fée de Luciennes, de ce château, véritable petit éden, dont Zamore semblait l'agrément indispensable : « Zamore et Luciennes ! ils étaient si bien faits l'un pour l'autre, le château était si bien la cage du négrillon, qu'un soir de folie, le Roi donnait à Zamore qui jouait à ses pieds, le gouvernement du château et le pavillon de Luciennes aux appointements de six cents livres (4) ».

En associant étroitement l'histoire de l'art à l'histoire du XVIIIe

(1) *La Femme au XVIIIe siècle*, p. 350.
(2) *Madame de Pompadour*, p. 420.
(3) *Idem*, p. 418.
(4) *La du Barry*, p. 133.

siècle, surtout à l'histoire de la femme à cette époque, ils font œuvre de psychologues. Nous savons, en effet, qu'on rencontre chez eux, à côté d'un sens descriptif et pictural remarquable, un sens psychologique prodigieux. Ils ont eu pour ainsi dire l'intuition spontanée de la Femme au XVIIIe siècle, de sa mentalité non seulement suivant son âge, mais suivant la classe sociale à laquelle elle appartenait. Nul mieux que les Goncourt n'a rendu cette prédominance de l'esprit sur le sentiment, cette sécheresse de cœur sous les dehors les plus aimables, cette force d'âme aux approches de la vieillesse et de la mort qui distinguaient la femme de la haute société, nul mieux que les Goncourt n'a su parler de l'amour du XVIIIe siècle, de l'amour dont les poètes ont été Baudouin et Crébillon fils, Fragonard et Laclos. « L'amour dans tout le siècle porte les signes d'une curiosité de l'esprit, d'un libertinage de la pensée. Il paraît être, chez la femme, la recherche d'un bonheur, ou du moins d'un plaisir imaginé, dont le besoin la tourmente, dont l'illusion l'égare. Au lieu de lui donner les satisfactions de l'amour sensuel et de la fixer dans la volupté, l'amour la remplit d'inquiétudes, la pousse d'essais en essais, de tentatives en tentatives, agitant devant elle, à mesure qu'elle fait un nouveau pas dans la honte, la tentation des corruptions spirituelles, un mensonge d'idéal, le caprice insaisissable des rêves de la débauche (1) ». N'est-ce pas là, et le plus spirituellement défini du monde, le dévergondage mental et raffiné d'une Madame de Merteuil ?

Mais s'ils ne dissimulent volontairement aucun défaut de cette élégante poupée, à l'intelligence aiguë, au cœur sec, les Goncourt lui reconnaissent avec plaisir les qualités et les supériorités qui la paraient « cette philosophie sans système, sans orgueil » qui lui donnait « plus que la gaîté, le contentement », et ne la soutenait pas seulement contre les misères de la vie, mais semblait la fortifier encore contre la mort et lui donner comme une facile patience de son horreur (2) ». Ils admirent

(1) *La Femme au XVIIIe siècle*, p. 157.
(2) *Idem*, p. 455.

surtout cette suprême éducation qui rendait la femme courageuse sans en avoir l'air, soucieuse de son maintien, occupée à dissimuler sous un masque aimable, les angoisses physiques et morales les plus cruelles. « Toute femme bien élevée gardait jusqu'au bout la décence de la vieillesse et l'on en voyait qui se levaient héroïquement sur leur lit d'agonie, pour faire une dernière toilette, comme si elles eûssent craint de dégoûter la mort (1) ». Et ce seront les mêmes femmes qui, en 1793, se sentiront prises d'un besoin fou de sacrifice. La femme de la Révolution, les Goncourt l'ont aussi comprise et rendue avec une vigueur de touche remarquable, cette femme avide de liberté d'émancipation, tendant à sortir de son sexe, sans grâce et sans remords, telle une force aveugle, un fléau du temps. La femme de la Révolution a sa plus parfaite incarnation, à leur avis, dans Théroigne de Méricourt. « C'est que Théroigne, disent-ils, portait une idée : elle était, dans la Révolution, le parti de la femme. Dans le déchaînement de la Liberté, elle appelait la femme à l'émancipation, à l'usurpation. Elle demandait que le civisme lui fit des devoirs, l'héroïsme, des droits. Elle voulait hautement et la première, faire sortir le sexe du ménage, pour le faire entrer dans la patrie. C'est là toute une face de cette figure sanglante, et comme son âme historique, que l'histoire n'a pas même indiquée (2) ». Pour eux, cette évolution mentale de la femme est due en grande partie à l'influence des encyclopédistes et surtout de Rousseau, car c'est au nom de l'« humanité », cette belle chimère de l'œuvre de Rousseau, qu'elle sera entraînée dans le rêve des vérités abstraites et qu'elle arrivera à la Révolution avec des trésors d'enthousiasme tout prêts pour l'utopie (3) ».

Parmi les femmes du XVIIIme siècle, il en est une catégorie, que les Goncourt ont plus spécialement étudiée ; ce sont les actrices et les grandes courtisanes. Ils ont rendu avec un art merveilleux des nuances, leur insouciance légère, leur sens

(1) *La Femme au XVIIIe siècle*, p. 449.
(2) *Portraits intimes*, p. 384.
(3) *La Femme au XVIIIe siècle*, p. 385.

instinctif de l'élégance et de l'art ; ils ont su attirer sur ces figures notre indulgence et notre sympathie. Il semble même qu'ils aient préféré la courtisane de cette époque à la femme de de la haute société, parce que la courtisane n'avait pas, à cette époque, cette sécheresse de cœur qui distinguait la femme du monde. Sophie Arnould, entre autres, les a entièrement subjugués par les grâces de son esprit, voire celles de son cœur : « Ce sont de rares créatures, écrivent-ils à son propos, et semées dans le temps à de longs intervalles, ces femmes, qui, vivantes, sont le scandale d'un siècle, et mortes, son sourire. Un grand homme semble moins coûter au faiseur de créatures qu'une courtisane. L'histoire a vécu six mille ans : devant elle ont passé des armées de héros, de capitaines, de rois, de sages ; à peine a-t-elle compté dix muses de l'amour, de Vénus et de la Fortune. C'est qu'il leur faut, à ces enfants gâtés du souvenir des peuples, une liberté si belle du corps et de l'esprit, tant et de si singuliers enchantements, une telle immortalité de la jeunesse, et ce don, et ce pardon, le charme (1) ». Si une Sophie Arnould est une exception, même au XVIIIme siècle, il n'en est pas moins vrai que nombre de courtisanes de cette époque se sont élevées par leur sens de l'élégance et de l'art au rang des femmes supérieures.

La courtisane d'ailleurs n'était pas l'objet des rigueurs de la société du XVIIIme siècle. « Une pitié presque caressante, voilà ce que rencontrait dans toute sa vie et de tous côtés, la femme qui, aux yeux du temps, représentait le Plaisir, et à laquelle le Plaisir donnait comme une consécration. Et ce n'était pas seulement la société qui lui était douce ; la religion même paraissait désarmée devant elle : un fond de miséricorde pour les Madeleines était dans le cœur du catholicisme d'alors, qu'une rigueur moins catholique que protestante, moins française que Génevoise n'avait pas encore fait sévère aux égarements de la femme (2) ».

---

(1) *Sophie Arnould*, p. 1.
(2) *La Femme au XVIIIe siècle*, p. 267.

On peut dire en résumé que les Goncourt ont discerné, avec une science rare, les nuances fines de la mentalité de la femme au XVIIIme siècle. Leurs sens d'observateurs délicats et précis, leur art prestigieux des demi-teintes, cet instinct d'élégance supérieure qui était au fond d'eux, les ont aidés à connaître et à représenter, dans la vérité de ses habitudes et de sa mentalité, la créature si compliquée, si quintessenciée, si loin et si près en même temps de la nature, que fut la femme des règnes de Louis XV et de Louis XVI.

Il faut reconnaître que leur style est un moyen d'évocation singulièrement précieux, ce style si pittoresque et si heureusement maniéré qu'il semble émaner lui-même de la plume d'une Marquise de Merteuil ou d'une présidente de Tourvel. Leur style, les Goncourt le savent si souple, si malléable, si propre aux transformations, qu'ils en font un instrument destiné à compléter la vérité du décor, par la vérité du vocabulaire et de la syntaxe. Les termes qu'ils emploient, la phraséologie, dans laquelle ils se complaisent, nous apparaissent comme les termes et la phraséologie d'un Diderot ou d'un Crébillon fils, avec, en plus, un effort discret vers la description des objets extérieurs, dont les auteurs du XVIIIme siècle ne se souciaient guère. Le style des Goncourt, ce style artiste entre tous, ce style qui devait servir à exprimer les nuances les plus subtiles et les plus violentes du modernisme et du naturalisme, a su, dans leurs ouvrages d'histoire, concourir, et de quelle puissante manière, à rendre plus parfaite et plus authentique l'évocation du passé.

Et c'est bien ainsi qu'ils entendirent l'histoire : une résurrection de la vie esthétique d'une époque digne de cet honneur. Est-ce à dire qu'elle sera impartiale, et ne laissera rien deviner des opinions de l'auteur ? Nous connaissons trop l'idéal qui les inspirait et l'ardeur de leur combativité, pour l'affirmer. Jamais ils ne s'abstiendront d'intervenir et d'exprimer l'opinion qui se dégage ou qu'ils dégagent des faits. Aussi, ne serons-nous pas surpris de voir encore l'œuvre tourner à l'apologie et l'histoire servir à la glorification de leur idéal aristocratique. C'est le sens

aristocratique des mœurs et des institutions qui rend tous les éléments de la société du XVIIIme siècle sympathiques aux Goncourt et qui fait d'eux des adversaires irréconciliables de la Révolution française, de ses protagonistes et de ses théories. Le règne de Louis XV avait consacré le triomphe d'une civilisation aristocratique. Rien ne semblait exister en dehors de la haute société. Les arts demeuraient ses très humbles serviteurs et recevaient, en retour, des Mécènes de cette époque, une direction intelligente et douce. La bourgeoisie s'exerçait et parfois réussissait à imiter les traditions de l'aristocratie ; les filles, elles-mêmes, avaient à cette époque un sens supérieur de l'élégance distinguée : « De la prostitution, elles dégagent la grande galanterie du XVIIIme siècle. Elles apportent une élégance à la débauche, parent le vice d'une sorte de grandeur, et retrouvent dans le scandale, comme une gloire et comme une grâce de la courtisane antique. Venues de la rue, ces créatures tout à coup radieuses, adorées, semblent couronner le libertinage et l'immoralité du temps. En haut du siècle, elles représentent la Fortune du Plaisir (1). »

Un peu plus loin, la même idée s'affirme à nouveau : « On croirait voir, dans cette créature factice, la poupée modèle des goûts de cette civilisation extrême, écrivent-ils à propos de la femme au XVIIIme siècle. Ce ne sont que jacasseries, minauderies, gentillesses raffinées. Il y a dans toute sa personne comme une sorte de corruption exquise des sentiments et des expressions. A force de se travailler, elle arrive à personnifier en elle « cette quintessence du joli et de l'aimable » qui est alors dans les personnes la perfection de l'élégance, comme il est, dans les choses, l'absolu du beau (2) ».

On comprend, dès lors, leur indignation contre les incessantes manifestations de vandalisme et de barbarie, dont se rendirent coupables les héros de la Révolution. Ils ne pouvaient montrer assez de sévérité pour ces hommes dont le seul désir, le seul

(1) *La Femme au XVIIIe siècle*, p. 254.
(2) *Idem*.

effort paraissent avoir été l'anéantissement de la civilisation et de l'art du XVIIIme siècle, toute la civilisation et tout l'art à leurs yeux : « D'un effort acharné, continu, incessant, quotidien, la République de l'an II travaille à l'anéantissement de la civilisation. Il semble que toutes les enseignes apparentes de la prospérité des empires, que les miracles de l'industrie, les splendeurs du luxe, la montre des richesses, l'agrément de la vie ; ces progrès et ces perfectionnements, ces découvertes qui enchantent et parent les siècles vieux, opulents et délicats, il semble que toutes ces conquêtes de la vieille France, soient crimes et délits aux yeux des gouvernants. Il semble que ces économistes, tout neufs, dans les mille répartitions de la main-d'œuvre des objets raffinés ne voient que « le canal des larmes et du sang de la famille des travailleurs »..... Il semble qu'ils veuillent renier toutes les victoires de l'homme, depuis le jour où Dieu l'a jeté nu, désarmé, dans le désert du monde ; qu'ils veuillent ramener vingt-cinq millions de Français à je ne sais quelle démocratie inculte et primitive, ombrageuse et misérable, défendant à chacun de ses membres le bel usage de l'aisance et la dépense des nobles goûts, abdiquant en sa masse l'éclat, l'ornement, la magnificence, et toutes les gloires sociales. Il semble qu'ils aient voulu léguer la barbarie à l'avenir (1) ».

Cette révolution aveugle leur apparaît comme le suprême méfait d'une démocratie, longtemps comprimée et qui avait profité de la faiblesse de Louis XVI pour conquérir une puissance croissante et bientôt redoutable. Aussi, montrent-ils à l'égard de Louis XVI une sévérité justifiée, pour avoir laissé trop de liberté au tiers-état, dont les aspirations devaient amener tant de ruines. Louis XVI manque, aux yeux des Goncourt, de l'intelligence et du sens gouvernemental de ses aïeux Louis XIV, et même Louis XV ; il n'a pas maintenu assez de distance entre le roi et son peuple : « Louis XVI, écrivent-ils, roi de goûts médiocres et bourgeois, à qui les économies souriaient, n'avait ni l'intelligence, ni le respect de cette comédie, — la royauté, —

(1) *Histoire de la Société française pendant la Révolution*, p. 352.

intelligence et respect gardés par son aïeul, jusque dans les fanges de sa vie privée (1) ».

Et ce tiers-état conscient de la force et de la puissance qu'il possédait et qu'il accroissait sans cesse, avide d'autorité, avide de gouvernement, commença son autocratie par des mesures ridicules, avant de la poursuivre par des mesures sinistres. Ce caractère de comédie tragique, que M. Anatole France (2) devait discerner dans les manifestations de l'ère révolutionnaire, les Goncourt l'avaient déjà saisi ; ils avaient compris tout le ridicule navrant de ces fêtes de la Raison ou de l'Être suprême, de la phraséologie ampoulée, enfantine, des orateurs, des protestations de civisme soi-disant romain, de ces niaiseries sentimentales et fausses, en lesquelles se complaisaient un Marie-Joseph Chénier et même un Robespierre : « C'est un coin de comédie, écrivaient-ils, dans cette révolution si grave, que l'étourdissement et l'inexpérience des grandeurs chez les bourgeois qui arrivent. Les élévations sont si soudaines, la popularité, cette Armide nouvelle, lance si haut ceux qu'elle touche de sa baguette ! De cette robinocratie, — c'est le sobriquet royaliste, — si naïvement gonflée en son triomphe, et qui se laisse si facilement éblouir par ses pompes subites, — M. Bailly est le type le plus complet ; le pauvre homme est de tous celui qui apporte à oublier son passé d'hier, le plus de ridicule, et la meilleure bonne foi (3) ».

Avant d'en arriver à la tyrannie et à la cruauté, ces parvenus, qu'étaient les hommes de la Révolution, ont passé par une période d'étonnement et de naïveté ; une période où leurs mesures étaient marquées d'un indélébile cachet de ridicule : « A quelque temps de là, le paysan siège au banc du seigneur à l'église. Il a un cousin grenadier dans la garde nationale, et un cousin-germain « en chemin d'être évêque à la première fabrication ». La

---

(1) *Histoire de la Société française pendant la Révolution*, p. 31.

(2) Anatole France. *Les Dieux ont soif.*

(3) *Histoire de la Société française pendant la Révolution*, p. 82.

Révolution a fait son tour de France : elle a fondé une patrie nouvelle sur le patriotisme des intérêts (1) ».

Il était impossible que des hommes sans éducation, le plus souvent dévoyés, ou des primitifs, auxquels le destin donnait tout à coup une autorité suprême, ne manifestassent pas leur puissance nouvelle par des coups d'audace naïve ou barbare, et par des mesures de vandalisme. Cette république qui voulait copier servilement la république romaine, qui rendait un culte exclusif aux héros de l'ancienne Rome, qui voulait un retour aux mœurs frugales et saines d'un Brutus ou d'un Cincinnatus, qui prétendait subitement transformer la société, ne faisait-elle pas preuve d'une naïveté qui aurait paru risible si elle n'eût été sanguinaire ? Et cependant, bien des historiens se sont rencontrés pour admirer ces héros de la Révolution, à cause de leur ténacité, de leur mépris de la mort, vers laquelle ils tendaient dans un élan de sombre folie. Les Goncourt, au contraire, se montrent bien catégoriques dans leur mépris.

« Ces hommes apparus dans la majesté des catastrophes empruntent à la scène de la Terreur, je ne sais quoi de surhumain qui les sauve d'être mesurés, disent-ils. Ils bénéficient de la guillotine, et ils passent géants dans les souvenirs émus, comme ces dieux que les peuples enfants faisaient de leurs peurs. Pourtant, ouvrez ces tombes, qu'un Alexandre semble avoir bâties de sept pieds de long, pour faire croire à des colosses enfouis ; vous y trouverez des hôtes moyens et ordinaires. Du milieu de ces poussières célèbres, ôtez Danton qui fait les destinées de la patrie désespérées pour les faire victorieuses, et jette au monde le défi de septembre, ces hommes sont *petits* (2) ».

Bien que tous les révolutionnaires leur répugnent, ils professent, néanmoins, une horreur particulière pour Marat, « l'agent de police de la Terreur (3) », dont l'âme plus basse et la men-

(1) *Histoire de la Société française pendant la Révolution*, p. 81.
(2) *Idem*, p. 409.
(3) *Idem*.

talité plus obtuse que celle des autres les ont émus et frappés violemment.

Les Goncourt ont souffert en imagination de toutes les cruautés que l'aristocratie française eut à subir, de toutes les duretés prodiguées à la famille royale, de tous les opprobres dont les révolutionnaires ont écrasé ce qui était noble et, par conséquent, esthétique dans les genres les plus divers. Ils ont ressenti un dégoût physique pour ces ennemis de la beauté, de l'art, des supériorités, pour ces êtres qui n'avaient pas plus de pitié pour la du Barry que pour la Reine et dont les distractions grossières transformaient le théâtre et la littérature en tribune et en pamphlets.

On pourrait s'étonner que les Goncourt, si aristocrates, aient abordé l'Histoire de la société française pendant la Révolution et pendant le Directoire, car la Révolution et le Directoire demeurent les époques les plus triomphantes de la démocratie. Mais, ce qui les a intéressés précisément dans ces années de troubles civils, c'est la lutte de l'aristocratie contre la montée de la masse, et son noble courage dans la défaite résignée.

Aussi, ont-ils voulu étudier, non plus, comme un Mignet ou un Thiers, l'idée directrice, ni la ligne de conduite générale de la Révolution, et du Directoire, mais la répercussion de la pression démocratique sur la vie des individus, question qu'ils devaient traiter de nouveau, au début de *Germinie Lacerteux*, à propos de la jeunesse de Mademoiselle de Varandeuil.

Ils ont cherché à représenter la vie quotidienne des Parisiens, leurs occupations, leurs distractions même, à traduire les évolutions de leur mentalité, de leur sentimentalité pendant cette crise terrible? Ils ont eu l'ambition avant Victor Hugo dans « Quatre-vingt-treize », et M. Anatole France dans « les Dieux ont soif », de traduire et d'évoquer l'existence de la majorité des Parisiens de cette époque, si préoccupés de politique et de sociologie, si insouciants devant la mort qu'ils s'étonnaient de la faiblesse, bien humaine cependant, de Madame du Barry. « On était habitué à si bien voir mourir, à la bravade, que cette femme semblait pour la première fois, une femme qu'on allait

tuer (1) ». Ils ont essayé de montrer le trouble apporté par ce violent courant d'idées aux instincts, à la mentalité, aux sens, au cerveau de tous les êtres qui vivaient à cette époque.

On n'a pas assez vu ce côté philosophique, moral et social de leur œuvre historique et les critiques, qui auraient dû être les plus avertis, semblent l'avoir ignoré, ou négligé, pour insister sur leur caractère d'anecdotiers. « L'histoire, telle qu'ils la comprennent, est l'histoire anecdotique, romanesque et suspecte, celle des anas, des chansonniers et des mémoires secrets », dit M. Doumic. « Un détail piquant, polisson, revêt aussitôt à leurs yeux les couleurs de la vérité. Le pittoresque est la règle de leur critique. L'odeur d'alcôve est pour eux le parfum lui-même de l'histoire (2) »,

M. Chantavoine s'exprime d'une manière à peu près semblable dans le *Correspondant :* « Quant à l'histoire proprement dite, ou histoire de l'art, écrit-il, les Goncourt n'ont guère été, à mon humble avis, que des anecdotiers ou des coloristes, souvent heureux, dénués autant par insuffisance que par système d'idées générales, peintres adroits d'un coin des sociétés mortes, comme ils étaient dans leurs romans, les photographes minutieux de tel ou tel coin de la société moderne (3) ».

Ces critiques ne semblent pas se rendre compte que les Goncourt ont réussi à fixer mieux que personne les caractères de l'existence au XVIIIe siècle et pendant la Révolution, en paraissant ne vouloir nous intéresser qu'à des faits-divers ou à des incidents de gazettes. En évoquant à nos yeux les théâtres, les cérémonies officielles, les bousculades de la rue, le Palais-Royal, les silhouettes des hommes et des femmes, les chansons à la mode, les fêtes de la Révolution, ils nous faisaient comprendre la physionomie générale de l'époque et laissaient au

---

(1) *La du Barry*, p. 318.

(2) DOUMIC. Ed de Goncourt. *Revue des Deux-Mondes*, 15 août 1896, p. 937

(3) CHANTAVOINE. Le Goncourtisme. *Correspondant*, 10 janvier 1897, p 172.

lecteur le soin de tirer une conclusion des faits présentés dans leur couleur et dans leur absolue vérité. N'est-ce pas là un rare exemple de la seule forme de partialité qui soit permise à l'historien ?

Quoiqu'on en ait dit, les Goncourt doivent être considérés non comme de simples anecdotiers, mais bien comme des historiens, philosophes à leur manière, évocateurs artistes et prestigieux de la société du XVIIIe siècle et, particulièrement, de la société féminine. Ils ont réussi à donner de la vie quotidienne de cette époque, des mœurs et des occupations des années troublées de la Révolution, une représentation exacte, pittoresque, significative. Esprits modernes, ils ont répondu aux désirs du lecteur moderne, avide de documentation sur l'histoire intime. Leur innovation, qui devait faire la fortune de bien des historiens contemporains, a consisté surtout à introduire l'art dans la science historique, non pour la fausser ni la travestir, mais pour l'aider et la servir. Ils ont été des érudits, sachant contrôler et appuyer toutes leurs assertions sur un témoignage authentique de l'époque, sur des témoignages qui, n'étant pas destinés au public, offraient un gage plus sérieux de sincérité.

Pourtant, l'histoire n'a pas été pour eux l'occupation primordiale de leur vie. Elle leur a servi de début dans la littérature, avant de constituer pour eux une aimable et intéressante distraction qui reposait leur esprit, quelque peu écœuré par les hontes et les crudités de la vie moderne. Mais de cette vie moderne, qui les blessait, ils étaient trop épris, malgré tout, pour ne pas la préférer à toute autre. Le développement logique des principes que nous venons d'exposer, devait les amener nécessairement à abandonner le passé refroidi pour étudier la réalité vivante, palpitante, à négliger l'histoire pour le roman (1) :

L'histoire ne sera pas néanmoins sans avoir exercé une grande influence sur leur conception du roman. Las des choses mortes, ils iront vers la réalité vivante, mais, dans cette orientation nouvelle, ils mettront en pratique leurs principes d'historiens.

(1) *Journal*, tome II, p. 273.

Comme *Madame de Pompadour*, comme *la du Barry*, *Germinie Lacerteux*, *La Fille Élisa* seront des monographies, monographies scientifiques, documentées, dans lesquelles l'intervention de l'art ne vient que raffiner la vérité. Leurs romans seront des ouvrages d'histoire, et, dans l'évocation des mœurs contemporaines, ils n'emploieront guère d'autres procédés que dans celle des mœurs du XVIIIe siècle ou des mœurs révolutionnaires. Mais, tandis que pour représenter exactement un siècle disparu ils avaient besoin de créer une vie factice, pour fixer la physionomie des mœurs et de l'âme ils n'auront qu'à observer et à traduire la vie contemporaine, dont ils cherchent à être les historiens.

La conception de l'histoire chez les Goncourt s'éloigne donc sensiblement de la conception scientifique courante, et c'est ce qui explique le peu de cas que les spécialistes font de leurs essais dans ce genre. Elle n'a pas l'impartialité indifférente des enquêtes modernes ; elle autorise la manifestation des sentiments, à condition qu'ils découlent de faits exactement, mais habilement exposés ; elle admet l'expression de l'idéal esthétique de l'auteur, idéal qui, pour les Goncourt, réside dans « l'aristocratisme » des institutions et des mœurs.

CHAPITRE XXX

La conception du roman chez les Goncourt

« La fortune des livres composés par les frères de Goncourt, dit M. Bourget, aura été particulière comme leur talent, ce mystérieux talent, d'une si absolue, d'une si intime unité en dépit de sa double origine. Comment en effet comprendre que ces analystes, après vingt années de labeur obscurs et d'insuccès, aient

soudainement conquis le public, soulevé l'enthousiasme et l'imitation, fait école enfin ? Personne depuis Balzac n'avait modifié à ce degré l'art du roman (1) ».

Il faut se hâter de remarquer qu'ils n'ont pas été les créateurs du réalisme, ni même du naturalisme. Avant eux, Balzac, Stendhal, Flaubert surtout avaient posé en principe l'observation scrupuleuse et artistique de la réalité. Mais en dépit des efforts de Balzac, malgré la tentative isolée de Flaubert dans « Madame Bovary », le roman, à l'époque des Goncourt, était encore avant tout le récit soit d'une aventure et d'une crise violente, soit d'une vie d'aventures. Les romanciers recherchaient, inventaient de tels sujets le plus souvent, épuisant leur imagination comme Dumas père ou George Sand, à forger des histoires imprévues d'un tragique imaginaire. Le grossissement des théâtres « du crime » nécessaire à la scène paraissait encore plus indispensable au roman. Le public cherchait dans sa lecture, une diversion à la platitude de la vie quotidienne, un contraste aigu avec le gris de l'existence bourgeoise et ne s'intéressait qu'aux aventures héroïques de personnages toujours quelque peu légendaires. Et d'ailleurs ne semble-t-il pas que tout récemment, nombre d'écrivains aient atteint un but semblable par la voie bien différente en apparence du symbolisme. Edmond de Goncourt l'a bien compris, quand il a écrit : « Dans leurs romans et leurs nouvelles, les tout jeunes romanciers, avec leur actuel mépris de l'étude d'après nature, ne créent plus de personnages humains ; ils fabriquent des êtres métaphysiques (2) ».

Entre le roman d'aventure et le symbolisme, les Goncourt ont placé leur conception du roman, renouvelée de celle de Flaubert et caractérisée par la recherche et l'étude des sensations raffinées et morbides auxquelles leur tempérament et leur sensibilité propre les rendaient merveilleusement aptes. Leurs romans sont donc avant tout des œuvres d'observation et d'observation de la réalité, sous ses formes les plus changeantes et les plus

(1) Bourget. *Ess. de Psych. Contemp.*, tome II, p. 137.
(2) *Journal*, tome IX, p. 157.

diverses. Les Goncourt méritent le qualificatif de réalistes par leur mépris singulier de l'invention littéraire. On peut dire qu'ils n'ont rien imaginé, rien inventé, pas même l'affabulation de leurs romans. Les sujets, ils les ont tous pris (sauf peut-être pour les derniers romans d'Edmond) dans leurs souvenirs, dans ce qu'ils voyaient tous les jours dans les récits de leurs amis, dans l'étude et la fréquentation de certaines personnes chères ou familières.

Germinie Lacerteux est l'histoire scrupuleusement exacte de leur bonne Rose, le récit fidèle, à peine transposé, de la lente dégradation d'une créature, qui, malgré ses débauches, ses misères, ses affres, continuait son service égal, empressé, affectueux auprès de maîtres tendrement aimés. *Mademoiselle de Varandeuil* représentait leur cousine de Courmont. *Sœur Philomène* a dû sa naissance à un récit de Flaubert qui les avait frappés. *Madame Gervaisais* retrace l'existence d'une tante morte dans les ardeurs mystiques de l'illuminisme. *Manette Salomon* a vraisemblablement été inspirée par l'étude de la vie de Greuze (1) et de celle de Prudhon (2), dont les femmes avaient cherché à mercantiliser et à ruiner par suite le talent. *Les Frères Zemganno* sont leurs propres biographies, à peine voilées, à peine poétisées, tandis que *Charles Demailly* nous apparaît, comme une sinistre prédiction de la vie cruelle et douloureuse de Jules, et de sa lente et triste agonie. Dans le *Journal*, Edmond de Goncourt nous parle de son projet de refaire un autre roman du genre de *Manette Salomon* et de prendre comme personnage, un peintre bohème lancé dans le grand monde, « Forain », dit-il, par exemple (3). On pourrait prendre à part chacun de leurs romans ; on n'y trouverait que de rares traces d'imagination. Le plus souvent, on découvre dans le *Journal* l'origine et la genèse de leurs œuvres, et l'on y constate le rôle prépondérant de l'expérience personnelle, nous dirions presque de l'expérimentation.

---

(1) *L'Art au XVIIIe siècle*, tome II, p. 32.
(2) *Idem*, tome III, p. 404.
(3) *Journal*, tome VI, p. 197.

Avec eux, d'ailleurs, l'intérêt du roman se déplace. Le roman évolue, au point de changer de genre. L'aventure passe au second plan et les années ne feront que confirmer Jules, et plus tard Edmond dans cette conception. Ils ont eu le mérite et l'esprit de se rendre compte que le roman d'aventures était un genre épuisé, dont Soulié, Dumas père, Eugène Sue avaient tiré tout ce qu'on pouvait en tirer. Leurs instincts raffinés leur en montraient la banalité facile et le leur faisaient prendre en aversion : « Oui, disait Edmond, dans la préface de *Chérie*, je crois, et ici je parle pour moi bien tout seul, — je crois que l'aventure, la machination livresque a été épuisée par Soulié, par Sue, par les grands imaginateurs du commencement du siècle, et ma pensée est que la dernière évolution du roman, pour arriver à devenir tout à fait le grand livre des temps modernes, c'est de se faire un livre de pure analyse : livre pour lequel — je l'ai cherchée sans réussite, — un jeune trouvera peut-être quelque jour une nouvelle dénomination autre que celle de roman (1) ».

Ils ont été servis dans cette voie par la pauvreté naturelle de leur imagination, pauvreté à laquelle ils se sont attachés, d'ailleurs, à ne pas remédier (2). Ils remarquaient le peu d'importance de l'intrigue qui ne diffère guère d'un roman à l'autre, et ils comprenaient que l'originalité, le talent du romancier ne devait pas s'user à construire une trame si peu intéressante. Et cette manière de voir, ils la partageaient non seulement avec le Flaubert de « Madame Bovary », mais encore avec Alphonse Daudet : « Dans notre promenade de ce matin, raconte Edmond, Daudet me parlant de son livre commencé : « Quinze ans de ménage », me confie qu'il y a dans son esprit une évolution semblable à celle qui s'était faite dans le mien : le dégoût de l'éternelle aventure, de l'éternelle complication de la chose romancée (3) ».

---

(1) *Chérie*. Préface, p. III.

(2) « Oh ! le vrai, le vrai tout bête, c'est toujours plus fort que les imaginations du génie ». *Journal*, tome III, p. 257.

(3) *Journal*, tome IX, p. 148.

Ils ont compris que l'important n'était pas d'échafauder un imbroglio plus ou moins banal, plus ou moins vraisemblable, mais de donner une peinture exacte et artistique de la réalité, des milieux, des êtres humains agissants et pensants ; l'intrigue n'est pour eux qu'un prétexte ; et plus ils iront, plus ils tendront à la restreindre : « Ah ! s'écriait Edmond, le facile esprit de ces critiques comme M. Brunetière, qui ne trouve rien de mieux pour vous désigner au mépris public que de vous appeler un romancier japonais, quand tous les romans japonais sont des romans d'aventures, et que les romans de mon frère et de moi ont cherché avant tout à tuer l'aventure dans le roman (1) ».

Il ont cherché non seulement à tuer l'aventure, dans le roman, mais encore à tuer le roman lui-même, pour le régénérer, le réincarner dans une forme nouvelle, à détruire le roman « romanesque », pour le remplacer par des tableaux de mœurs, tableaux esthétiques et vrais à la fois, reliés par un lien infiniment souple et léger, comme dans la vie courante : « Oui, c'est positif, dit Edmond ; le roman tel que « Fort comme la Mort », à l'heure actuelle, n'a plus d'intérêt pour moi. Je n'aime plus que les livres qui contiennent des morceaux de vie vraiment vraie, et sans préoccupation du dénouement, et non arrangée à l'usage du lecteur bête que demandent les grandes ventes. Non, je ne suis plus intéressé que par les dévoilements d'âme d'un être réel, et non de l'être chimérique qu'est toujours un héros de roman, par son amalgame avec la convention et le mensonge (2) ». Et quelques pages avant, dans le même tome du *Journal*, Edmond s'était prononcé d'une manière non moins nette : « Ils sont bons, les jeunes ! avait-il dit. Ils sont tous à la bataille des mots, et ne se doutent guère qu'à l'heure présente, il s'agit de bien autre chose ; il s'agit d'un renouvellement complet de la forme pour les œuvres d'imagination, d'une

---

(1) *Journal*, tome IX, p. 361.
(2) *Journal*, tome VIII, p. 56.

forme autre que le roman qui est une forme vieille, poncive, éculée (1) ».

On est, en effet, frappé, à la lecture de leurs œuvres, du décousu apparent, de la négligence de l'affabulation, de la fragilité de l'intrigue. Il nous semble regarder dans la rue par une fenêtre bien placée, tant les détails que nous voyons passer sous nos yeux ont peu de rapport avec le sujet. Nous les voyons passer divers, mais toujours suggestifs, ces petits tableaux si parfaits, si croqués par une main d'artiste que guide un goût exquis et sûr. Ce sont des visions frappantes par l'imprévu, le contraste, l'éclat des images, comme dans ce passage de *Chérie :* « L'ambulance, avec son odeur de pus et sa vapeur de sang ; l'ambulance, avec ces gémissements, ces demandes suppliantes d'extermination ou d'achèvement, ces pleurs de vieux soldats se pleurant à chaudes larmes, ces hurlements dont rien ne peut donner la note déchirante ; l'ambulance, avec cette perspective de visages aux yeux démesurément ouverts, à la bouche contractée par un rire convulsif, découvrant des dents serrées ; l'ambulance, avec ses silhouettes de chirurgiens aux manches relevées jusqu'aux aiselles, au tablier blanc taché de sang, comme le tablier d'un boucher ; l'ambulance, — tout le temps qu'elle se tint là, la main du mourant entre les deux siennes —, l'ambulance, où se voyait, dans le lit de droite, une tête dont la face tout entière emportée, n'était qu'un trou sanglant, au fond duquel remuait un tronçon de langue, et dans le lit de gauche, se voyaient, sous une couverture jetée sur une forme humaine, semblant par moments encore vivante, des rats entrer et ressortir, les moustaches rouges (2) ».

Dans ce passage, qui semble sans rapport avec le sujet général, les Goncourt ont voulu frapper l'attention du lecteur par la vision atroce et puissante d'une réalité qui les avait eux-mêmes impressionnés. Ils ont apporté ainsi, au dilettante épris de vérité, une tranche de vie émouvante rendue avec une science révéla-

(1) *Journal,* tome VIII, p. 50.
(2) *Chérie,* p. 28.

trice singulière et une faculté picturale remarquable. Et pour nous représenter l'ambulance sous ses aspects les plus pitoyables, Edmond n'a négligé aucun détail, aucun trait; il s'est étendu à plaisir, au contraire, sur les horreurs de cette souffrance crûment étalée.

Les romans des Goncourt ne sont pas non plus, à proprement parler, des études de crises morales. Comme dans *l'Éducation sentimentale*, les personnages y vivent simplement, n'y traversent aucun bouleversement extraordinaire, éprouvent seulement des aventures d'apparence banales, dont l'auteur suit les vicissitudes jusqu'à leur mort. Les romans des Goncourt sont des manières de biographies et de biographies d'êtres bien humains par leurs faiblesses, et d'êtres bien de leur siècle par la mentalité, les soucis, les occupations quotidiennes. Aussi les Goncourt ne se sont-ils pas trompés sur le caractère de leurs œuvres, quand ils ont écrit: « Un des caractères particuliers de nos romans, ce sera d'être les romans les plus historiques de ce temps-ci, les romans qui fourniront le plus de faits et de vérités vraies à l'histoire morale de ce siècle (1) ».

Leurs romans sont tous, sauf *la Faustin* et *Sœur Philomène*, des biographies fort complètes, suivant un personnage de sa naissance à sa mort en passant par toutes les phases de la vie. En cela ils ne se montraient pas novateurs, et se contentaient de suivre les errements de Stendhal dans « la Chartreuse de Parme », dans « Armance » et dans « Lamiel » ; de Flaubert dans « Madame Bovary » ; mais à la différence de Stendhal, leurs biographies ne sont pas des biographies de *surhommes*, à la vie tissue d'événements tragiques et merveilleux. Les personnages des Goncourt n'enlèvent aucune femme, ne tirent pas l'épée, ne manient pas le pistolet à tous propos, ne s'échappent pas d'une tour par une échelle de corde. Ils sont des hommes ordinaires, quant à leur condition, vivant en plein XIXe siècle, forcés de se plier à l'existence de leur époque, et non de grands aventuriers ; leurs femmes n'ont rien de commun avec les héroï-

(1) *Journal*, tome Ier, p. 362.

nes romanesques et passionnées de la « Chartreuse de Parme ». Ce sont des servantes, des modèles, des infirmières, des cabotines, des filles dont le sort est semblable à celui des servantes, des modèles, des infirmières, des cabotines et des filles de la vie réelle. Les romans des Goncourt sont par essence les biographies de ces êtres, hommes ou femmes, biographies d'une observation et d'une documentation infiniment consciencieuses, et infiniment exactes. La mort de ces personnages n'a rien que de banal. Germinie Lacerteux meurt à Lariboisière comme Rose était morte dans le même hôpital (1), Charles Demailly sombre dans la folie, comme plus tard Jules de Goncourt y sombrera ; la Fille Elisa s'éteint imbécile dans une prison de province, comme la plupart des filles condamnées à la détention perpétuelle; Madame Gervaisais s'épuise, consumée par la phtisie ; Chérie par une maladie de langueur; Henri Mauperin périt en duel. Aucun ne se suicide, sauf Barnier qui choisit encore le moyen le plus discret pour mettre fin à ses jours, celui qui peut le mieux faire croire à un accident professionnel : la piqûre anatomique. Aucun n'est assassiné, à part le lignard aux fleurs de la Fille Elisa, aucun n'est victime de machinations ténébreuses, aucun ne succombe à un accident imprévu, et comme leur vie tout entière, leur mort reste celle de la plupart des êtres ordinaires.

Les Goncourt pensaient en effet que la vie la plus simple est pleine d'intérêt pour qui sait en reconstituer la trame, parce que toute vie est une suite de détails curieux et délicats. Le difficile est de les observer et de les exprimer dans leur vérité, dans leur caractère et de savoir en discerner la beauté pour la faire ressortir. A l'occasion de la vie d'un personnage, ils évoquent le milieu dans lequel ce personnage évolue, le cadre de ses actions, Paris le plus souvent, avec ses quais merveilleux, ses ponts, ses couchers de soleil, ses quartiers populaires, si pittoresques, sa banlieue égayée ou attristée par les visiteurs du dimanche. Ils rappellent ses paroles, ses réflexions ; ils replacent des mots

(1) *Journal,* tome II, p. 41.

qui révèlent une mentalité, qui peignent une classe sociale, de ces mots spirituels qui ouvrent des aperçus si curieux, comme on en trouve tant d'exemples dans *Renée Mauperin*. Ils ont le génie du trait piquant, du détail heureux ; « ce qui différencie le plus radicalement la littérature moderne de la littérature ancienne, ont-ils dit eux-mêmes, c'est le remplacement de la généralité par la particularité (1) ». Et, de même qu'en peinture ils étudient les nuances spéciales produites par les reflets réciproques des objets, de même en littérature, ils se sentent attirés par les déformations caractéristiques et particulières produites sur les personnages par le milieu : « Paul et Virginie, un chef-d'œuvre, le chef-d'œuvre d'un sentiment général particularisé : l'amour renouvelé par le milieu (2) ».

Et par ce procédé, les Goncourt créent une forme de roman à la fois plus émouvante parce qu'elle nous présente des personnages plus près des hommes de la vie courante, et plus artistique parce qu'elle exige une connaissance remarquable de la psychologie et un talent supérieur dans la description. Il est beaucoup plus facile de forger une intrigue, que de retracer avec exactitude la vie physique et mentale d'un être particulier, tout en restant parfaitement humain, et beaucoup plus ardu de faire l'histoire des choses qui se passent dans la cervelle des individus, que de leur attribuer des aventures plus ou moins extravagantes.

Au reste, le roman a subi une évolution chez les Goncourt eux-mêmes. Au début de leur carrière, ils se préoccupaient plus exclusivement des détails matériels, ils cherchaient davantage à nous émouvoir par le récit de misères physiques : ils nous faisaient toucher du doigt des plaies, ils s'attardaient aux gestes, aux attitudes extérieures, comme ils l'ont fait pour *Germinie Lacerteux* ou pour *Sœur Philomène*. Plus tard, au contraire, ils se sont plutôt tournés vers l'étude des phénomènes intérieurs, vers l'analyse psychologique, ne touchant à la physiologie que

(1) *Journal*, tome II, p. 261.
(2) *Journal*, tome III, p. 193.

dans la mesure où elle peut exercer une influence directe sur la mentalité.

Edmond s'est rendu compte de cette évolution : « Au fond, écrit-il, j'aurais pu dire dans mon interview d'Huret : j'ai donné la formule complète du naturalisme dans *Germinie Lacerteux*, et les livres qui sont venus après ont été faits absolument d'après la méthode enseignée par ce livre. Maintenant, du naturalisme, j'ai été le premier à en sortir et non par l'incitation d'un succès dans un autre genre à côté de moi, mais par ce goût du neuf en littérature, qui est en moi. Et le psychisme, le symbolisme, le satanisme cérébral, ce avec quoi les jeunes veulent le remplacer, avant qu'aucun d'eux n'y songeât, n'ai-je pas cherché à introduire ces agents de dématérialisation dans *Madame Gervaisais*, les *Frères Zemganno*, la *Faustin ?* (1) ».

Et, en effet, les Goncourt, Edmond surtout, parce que le temps ne lui a pas manqué comme à Jules, ont ouvert la voie dans laquelle devait s'engager M. d'Annunzio suivi à son tour par tant d'écrivains tout contemporains. Ils ont tenté de ne faire que l'histoire des sensations, des impressions et des phénomènes psychiques d'un personnage, dédaigneux des coups de théâtre, et des événements violents. *Chérie*, qui peut être pris comme le type presque parfait de cette dernière conception, est un roman sans action ; il relate avec une absolue simplicité, et une mise en scène dénuée de trucs, l'histoire d'une jeune fille du monde, de sa naissance à sa dix-neuvième année où elle meurt. La vie matérielle de Chérie, ses occupations, ses distractions, sont ni plus ni moins celles de ses semblables. Comme les autres jeunes filles, elle suit des cours, se livre à divers arts d'agrément, aime le bal, se plaît aux élégances de la toilette. C'est là, semble-t-il, une existence bien banale, bien dépourvue d'intérêt pour le lecteur. Et cependant ce roman passionne parce qu'il réalise, aux yeux du dilettante épris de vérité, l'image raffinée, quintessenciée d'une créature intelligente et belle, l'expression d'un caractère original, qui ne se confond avec aucun

(1) *Journal*, tome VIII, p. 242.

autre. Il nous charme par sa vérité, par sa simplicité, par son art suprême, qui consiste à nous décrire sans apprêt, à mesure qu'ils se présentent, les infinis et infiniment délicats phénomènes cérébraux et sensuels qui se succèdent chez une jeune fille, et cela, sans en briser la fragile harmonie, sans les fausser, sans les forcer pour les rendre visibles, sensibles, sans les matérialiser. *Chérie* est le chef-d'œuvre, le dernier mot d'un artiste exquis et raffiné, en pleine possession de sa science psychologique, et descriptive, un tour de force remarquable, puisqu'il arrive à nous intéresser par le récit d'une existence matérielle et d'une vie mentale sans péripéties.

Nous lisons dans son *Journal* : « A propos de « Pascal Gefosse », le roman de Paul Margueritte, Daudet disait, non comme critique du livre, mais théoriquement qu'il y avait à la suite de Bourget, une suite de romans psychologiques, dont les auteurs, à l'instar de Stendhal, voulaient écrire, non ce que faisaient les héros des romans, mais ce qu'ils pensaient. Malheureusement la pensée, quand elle n'est pas supérieure, ou très originale, c'est embêtant, tandis qu'une action même médiocre se fait accepter et amuse par son mouvement (1) ». Eh bien, Edmond, lui aussi, a voulu écrire non ce que faisaient les héros (leurs actions dans ses derniers romans sont accessoires), mais ce qu'ils sentaient et ce qu'ils pensaient, et non seulement il a su ne pas être « embêtant », parce qu'il a raconté la vie d'êtres d'une rare originalité cérébrale et sensitive, mais il nous a passionnés parce qu'il a réalisé son idéal, avec la plus parfaite et la plus sûre maîtrise. *Chérie* appartient à la catégorie des « Adolphe », mais « avec la complication nerveuse d'aujourd'hui (2) ». Ainsi donc, au cours de la carrière des Goncourt, la forme du roman s'est de plus en plus dénaturalisée. On peut en conclure que leur esthétique a légèrement évolué. Naturalistes, mais jamais naturalistes grossiers dans la *Lorette* et dans *Germinie Lacerteux*, ils ont fini par ne plus s'intéresser qu'au

(1) *Journal*, tome VII, p. 212.
(2) *Journal*, tome VII, p. 103.

moral de leurs personnages ; et même dans la *Fille Elisa*, roman dit « canaille ». Edmond de Goncourt s'est attaché à faire l'histoire d'une mentalité de fille, regardant les détails matériels comme des accessoires, nécessaires à vrai dire.

Mais, si l'on envisage l'ensemble de l'œuvre des Goncourt romanciers, on est amené à remarquer qu'ils se sont appliqués à détourner l'attention du public et du lecteur, du fait toujours imaginaire pour la diriger sur les sensations menues, dont se compose l'existence courante de l'humanité, et qui, traduites par l'artiste, leur paraissaient susceptibles de produire des émotions vraiment esthétiques. Dans les romans anciens, l'attention avait besoin d'être active pour participer et pour se mêler aux péripéties du drame, aux aventures des personnages. Les Goncourt ont écrit pour des lecteurs contemplatifs, intéressés aux choses simples, dont ils savent goûter la beauté intime.

Il ne suffit donc pas de dire que les Goncourt ont été des naturalistes ou des réalistes, au sens ordinaire de ces mots. Certes, ils ne se sont point fait scrupule, pour les raisons que nous connaissons, d'exprimer la réalité, la plus vulgaire, celle qui soulève le dégoût, et bien des passages de *Germinie Lacerteux*, de la *Fille Elisa*, même de la *Faustin* pourraient en servir d'exemple. Ils n'ont point cependant osé atteindre le degré d'horreur de certains romans de Zola et se sont crû obligés de supprimer certains détails trop répugnants, comme cette description d'une opération césarienne, destinée à *Germinie Lacerteux* et qui fut rejetée finalement. Dans *Sœur Philomène*, ils avouent avoir poussé l'horreur un peu loin et interrogent anxieusement Flaubert à ce propos (1).

S'ils ont exprimé la vie actuelle, dans la crudité de ses détails, nous savons que ce fût par acquit de conscience, pour affirmer contre l'opinion, le droit de l'écrivain à montrer la vérité toute nue, dans ses œuvres, pour écraser l'hypocrisie, et révéler, au lecteur, l'image de la brutale nature dans sa laideur et dans sa beauté intimes : « Je trouve, disait Edmond, que la jeunesse litté-

(1) *Lettres de J. de Goncourt*, 10 juillet 1861, à Flaubert.

raire actuelle, avec son mépris des « grondantes colères de la chair », et son culte de la psychiâtrie, de cette beauté lui défendant de chanter la brutale nature et le sensuel amour, a quelque chose de l'hypocrisie protestante (1) ».

C'est encore pour réagir contre la tradition, pour protester contre les règles du beau classique, qu'ils ont voulu donner droit aux basses classes de figurer dans le roman : « Vivant au XIXme siècle, ont-ils écrit dans la Préface de *Germinie Lacerteux*, dans un temps de suffrage universel, de démocratie, de libéralisme, nous nous sommes demandés si ce qu'on appelle les basses classes, n'avait pas droit au roman ; si ce monde sous un monde, le peuple devait rester sous le coup de l'interdit littéraire et des dédains d'auteurs qui ont fait jusqu'ici le silence sur l'âme et le cœur qu'il peut avoir (2) ». Pour qui connaît les tendances aristocratiques des Goncourt, ce passage ne s'explique que par le besoin de bouleverser les habitudes classiques et de choquer les préjugés académiques. Accessibles à la pitié devant toutes les misères en général, ils étaient trop aristocrates d'instincts et d'éducation, comme nous l'avons vu, pour vouloir faire œuvre de sociologues populaires.

Leur grande innovation réside dans ce déplacement de l'intérêt qui attire le regard sur les infiniment petits de l'existence et qui fait sourdre l'émotion ; intérêt nouveau, analogue à celui que soulevaient, vers la même époque, les révélations du microscope. Ils ont attiré l'attention du lecteur sur la vie courante, ceci n'est point en contradiction avec leur horreur de la banalité, car ils ont voulu montrer que, dans beaucoup de cas, ces vies, banales d'apparence, contiennent des situations plus réellement tragiques que celles des récits d'aventures, puisqu'elles mènent leurs héros à la mort, à la folie. Cette idée, dont notre roman contemporain a fait un si grand profit, constituait à leur époque une nouveauté dont l'importance ne se fit jour qu'à la longue. Aussi le roman des Goncourt, précisément parce qu'il se bornait à la

(1) *Journal*, tome IX, p. 361.
(2) Préface de *Germinie Lacerteux*, p. VI.

relation des petits faits semblables aux faits-divers des journaux, fut-il qualifié de « petit roman » par la critique autorisée du temps (1).

A un autre point de vue, nous tenons d'eux-mêmes que la recherche du détail précis, de la description exacte découlait de cette idée qu'un personnage pour être vivant, doit être situé dans son milieu naturel, puisqu'il y plonge comme un arbre dans la terre : « La description matérielle des choses et des lieux n'est point dans le roman, telle que nous la comprenons, la description pour la description. Elle est le moyen de transporter le lecteur dans un certain milieu favorable à l'émotion morale qui doit jaillir de ces choses et de ces lieux (2) ». Une de leurs admiratrices, femme de grand talent, qui les connaissait bien, celle que M. Jules Lemaître appellera : une Pénélope impressionniste, Mme Alphonse Daudet, le comprendra du premier coup : « C'est bien dans la vie réelle, a-t-elle écrit, que MM. de Goncourt ont pris l'inspiration de leurs romans, c'est-à-dire le type ou l'action qui domine chacun d'eux ; et de même qu'un curieux d'histoire naturelle, découvrant une plante parfaite et non classée, ne se contente pas de la cueillir, mais emporte, autour d'elle, une bonne portion du terrain où elle croît, avec ses mousses, ses germes, ses insectes, tout un morceau de forêt pour un brin d'herbe, de même les romanciers enlèvent, autour de leurs héros, toute une masse solide et composite qui contient leurs origines et explique leurs développements (3) ».

De cette conception du roman résulte cette conséquence, que l'auteur, bien loin de chercher à donner à son œuvre une unité factice, doit, au contraire, rechercher le décousu, le désordre de la réalité. Le roman doit être une suite de morceaux choisis dans une existence, des découpures de réalité, sans autre cohésion, sans autre lien que la persistance de la vie chez un

---

(1) Lagénevais. Le petit roman. *Revue des Deux-Mondes*, 15 février 1865.

(2) *Journal*, tome II, p. 281.

(3) Mme Daudet. *Impressions de nature et d'art*, p. 157.

même sujet. Aussi les Goncourt ne se sont-ils point souciés de l'unité de leurs œuvres. Ils ont pris des notes sur des milieux, sur des quartiers, sur des êtres, sur des sensations qui les avaient frappés, et qui leur paraissaient intéressants. Ce travail de notes, de fiches, est nettement visible dans leurs romans, ce dont M. Brunetière (1) les a vertement tancés. Ainsi, dans *Manette Salomon*, la thèse qu'ils exposent, c'est l'anéantissement du génie d'un artiste par la communauté de vie avec une femme inférieure; mais, à ce propos, il leur a paru intéressant de donner au lecteur, des visions du public bohème, au milieu duquel devait s'engager l'action. Ils nous ont présenté une série de tableaux pittoresques faits de mille traits vivants, sans souci de l'héroïne qui donne son nom au livre, mais qui ne paraît presque qu'à la moitié du livre. Mme Daudet rapporte que la description de l'atelier d'Anatole (2) fut la reproduction exacte de celui d'un peintre de leurs amis, Anatole de Beaulieu (3). On retrouvera le même procédé appliqué d'une manière à peu près semblable dans *Charles Demailly* et dans *la Faustin*.

Nombre de passages du *Journal* ont été utilisés dans leurs romans, et c'est précisément, pour un lecteur attentif, une nouvelle source d'intérêt de penser que chaque fait, chaque geste a été vu, enregistré par les auteurs. Au début de *la Faustin* (4), Juliette raconte la nuit passée avec lord Annandale à l'hôtel de Flandres, à Bruxelles, nuit d'ivresses et de voluptés, accompagnées à l'aube par le chant de l'orgue de Saint-Jacques, qui traversait la muraille et venait bercer leurs caresses. Cette sensation avait été éprouvée par les Goncourt eux-mêmes, lors d'un voyage en Belgique et relatée dans le *Journal* (5). Renée Mauperin a eu pour prototype une jeune fille qu'ils ont eu l'occasion de fréquenter, et l'on trouve dans ce même *Journal* un portrait

---

(1) F. Brunetière. Le faux naturalisme. *Revue des Deux-Mondes*, 15 février 1882.

(2) *Manette Salomon*, p. 130.

(3) Mme A. Daudet. *Souvenirs autour d'un groupe littéraire*, p. 41 et 137.

(4) *La Faustin*, p. 3.

(5) *Journal*, tome Ier, p. 384.

de Mlle X..., qui a servi, de leur propre aveu, à dessiner la physionomie physique et morale de l'amie de Denoisel (1).

Ces détails, pris dans le *Journal* et fondus dans leurs romans, nous frappent et nous imposent une sorte de respect pour leur caractère scientifique et leur vérité vécue: « Aujourd'hui, écrivent-ils, que le roman s'élargit et grandit, qu'il commence à être la grande forme sérieuse, passionnée, vivante, de l'étude littéraire et de l'enquête sociale, qu'il devient, par l'analyse et par la recherche psychologique, l'Histoire morale contemporaine, aujourd'hui que le Roman s'est imposé les études et les devoirs de la science, il peut en revendiquer les libertés et les franchises (2) ».

Mais, selon nous, l'intérêt qui s'attache à ces notes véridiques n'est pas tant un intérêt d'ordre scientifique que la satisfaction intime causée par la reproduction de la réalité dans son authenticité même. Le roman des Goncourt relègue le faux, l'imaginaire, comme on relègue une copie de tableau ou une perle fausse. Il répond au besoin de sincérité, de certitude, qui éclate par moments dans quelques âmes ; il détruit les illusions, fussent-elles consolantes, au nom du grand bonheur de ne connaître que la vérité pure. Leurs romans pourraient s'intituler: « Promenades historiques ». Ce sont, en effet, des promenades dans les milieux les plus divers, des promenades où nous assistons à des scènes de la vie quotidienne, toujours choisies, pittoresques, suggestives par quelque côté, des promenades où nous recueillons de précieux documents sur leur époque et sur la mentalité de cette époque. Les romans des Goncourt ce sont des « Mémoires pour servir d'Histoire à la société », selon le mot que M. Abel Hermant appliquera, quelques années plus tard, à ses propres ouvrages, sans autres rapports, d'ailleurs, avec ceux des deux frères. Cet ensemble de documents, très habilement et très artistement utilisés, donne bien l'impression de la vie du siècle, vie fiévreuse, vie tourmentée : « Donner, ce que je ne trouve nulle

(1) *Journal*, tome Ier, p. 145.

(2) Préface de *Germinie Lacerteux*, p. VII.

part, a dit Edmond, l'accent fiévreux de la vie du XIXe siècle et sans le rassis, sans le refroidisssement de l'écriture, c'est notre grande tentative (1) ».

Le danger, que ne surent pas toujours éviter les disciples des Goncourt, était de multiplier les détails précis, au point de fatiguer l'attention, de tomber dans l'inventaire trop long et trop détaillé. Ils surent eux-mêmes s'en garder et comprirent la nécessité de la brièveté. « Là où le goût et l'art ont à se montrer, disent-ils, c'est dans le choix, le resserrement, l'élagage de la gesticulation, qu'il faut tout le temps pacifier, tranquilliser, éteindre, renfermer dans ce tout juste que les anciens manuels de théâtre prêchent, en recommandant de jouer « les mains dans les poches (2) ». Il s'agit du jeu de la Faustin, mais on sent bien qu'au dehors et au delà de la tragédienne, ils ont visé l'artiste et l'écrivain en général, et qu'ils leur ont adressé ainsi, d'une manière indirecte, un précieux conseil de sobriété, dont ils étaient pénétrés eux-mêmes, quoiqu'ils aient paru l'oublier parfois. D'une page du *Journal*, Edmond est revenu sur la nécessité du dosage et de l'élagage en matière d'art. « Au fond, dans le roman, a-t-il écrit, la grande difficulté pour les écrivains amoureux de leur art, c'est le dosage juste de la littérature et de la vie, — que la recherche excessive du style, il faut bien le reconnaître, fait moins vivante. Maintenant, pour mon compte, j'aimerai toujours mieux le roman trop écrit que celui qui ne l'est pas assez (3) ».

Les Goncourt, « physiologistes et poètes (4) » en même temps, ont su rendre la réalité dans son essence, et trouver le secret de nous charmer par des visions exactes, pittoresques, troublantes, qui sont d'exquis ouvrages d'art et de vérité savamment dosés. Ils ont été les premiers poètes du réel, comme le remarquera Mme A. Daudet : « Je ne trouve pas, dira-t-elle, de

(1) *Journal*, tome VI, p. 104.
(2) *La Faustin*, p. 56.
(3) *Journal*, tome VII, p. 202.
(4) *Journal*, tome III, p. 268.

poètes au niveau des Goncourt dans l'expression de la vie moderne (1) ». Leurs descriptions nous apparaissent précises et brèves, reconstituant toute l'existence émotive du personnage, ce qui prouve un goût exquis et une science singulière de la mentalité humaine.

Le roman, ainsi entendu, apprend à voir, force à regarder, invite à réagir d'une manière sympathique ou antipathique ; il constitue à la fois une éducation de l'œil et une culture de la sensibilité. Par ce détour, la doctrine de l'art pour l'art se fond dans celle de l'art moralisateur. La réalité choisie (2), exposée par elle-même, parle par elle-même ; à l'insu de l'artiste, elle exprimera tout ce que l'artiste a ressenti en sa présence et quand il s'agit d'êtres aussi passionnés que les Goncourt, nous devons penser que leurs œuvres ne laisseront pas de propager les sentiments qui les ont inspirés. N'est-ce pas toujours ainsi, par l'image et par l'œuvre d'art, que se transmettent, de génération en génération, les sentiments traditionnels de la race ? Aussi verrons-nous se dresser contre leurs romans, tous ceux qu'une disposition secrète rend irréductiblement hostiles à cet idéal d'esthétique et de morale aristocratiques qui a été toute l'âme des Goncourt. Nous trouverons en première ligne des traditionnalistes tels que Brunetière, qui lançait d'incoercibles ruades contre tout ce qui dérangeait l'harmonie préétablie de ses idées ; cela n'a rien que de très naturel, mais il pourra paraître surprenant de rencontrer chez des réalistes notoires comme Zola, au milieu d'éloges et de protestations de parfait accord, le germe d'un désaccord irrémédiable. Il suffit pour s'en convaincre de lire la préface des *Frères Zemganno*, où Edmond de Goncourt affirme « la nécessité pour le romancier de porter son étude sur des milieux d'éducation et de distinction (3) », de définir dans « de l'écriture artiste, ce qui est élevé, ce qui est joli, ce qui sent

(1) Mme A. Daudet. *Souvenirs autour d'un groupe littéraire*, p. 141.

(2) L'idéal du roman : c'est de donner, avec l'art, la plus vive impression du vrai humain quel qu'il soit, *Journal*, tome III, p. 237.

(3) Préface des *Frères Zemganne*, p. X.

bon », de « donner les aspects et les profils des êtres raffinés et des choses riches », de « dire aux jeunes que le succès du réalisme est là, et non plus dans le canaille littéraire, épuisé à l'heure qu'il est par leurs devanciers (1) ». On devra lire ensuite le chapitre du roman expérimental que Zola consacre à cette préface (2). L'auteur se proclame l'admirateur des Goncourt et les salue comme des précurseurs. Pourtant, l'on sent chez Zola poindre une inquiétude que trahit le besoin de commenter, d'interpréter à sa façon la pensée des Goncourt. A propos du « canaille littéraire », il se laisser aller à dire : « Je ne comprends pas bien cette expression, je ne l'accepte pas pour mon compte. Elle ajoute une idée de « chic », une allure à la Gavarni, aux vérités poignantes du pavé parisisien qui me paraît rapetisser beaucoup l'enquête moderne, et en faire un bibelot d'étagère (3) ». Toute la différence, toute l'opposition des deux esthétiques se révèle dans ce passage.

Pour Zola, le vulgaire, le grossier constitue la seule réalité, parce qu'il forme le fond « du cadavre humain », et qu'il se retrouve à tous les degrés de l'échelle sociale quand on gratte le vernis de la civilisation. Pour lui, tout est peuple. Pour les Goncourt, au contraire, les sentiments distingués, les aspirations aristocratiques, les manières polies, les gestes gracieux constituent des réalités aussi profondes que les survivances de bestialité qui peuvent les accompagner. Au nom de ce droit de choisir qui constitue le premier principe de leur esthétique, et que Zola repousse, ils accordent une préférence marquée aux réalités qui correspondent le mieux à leur idéal, qui enchantent davantage leurs regards, ou, si l'on veut, qui sont aristocratiques par quelque côté, ce qui ne les empêche pas d'être de très grands et de très authentiques réalistes. Ainsi entendu, le roman devient une œuvre d'art d'une nature et d'une portée remarquables, dont l'originalité précise nous paraît avoir échappé à la plupart de

(1) Préface des *Frères Zemganno*, p. XII.
(2) E. Zola. *Le roman expérimental*, p. 262-272.
(3) *Idem*, p. 269.

ceux qui se sont le plus bruyamment réclamés des Goncourt. N'est-ce pas d'ailleurs l'idée même qui se dégage de ce passage de leur *Journal ?* « Personne, disent-ils, n'a encore caractérisé notre talent de romanciers. Il se compose du mélange bizarre et presque unique qui fait de nous à la fois des physiologistes et des poètes (1).

CHAPITRE XXXI

Leur conception du théâtre

Une dernière application de leurs principes esthétiques se rencontre dans leurs œuvres théâtrales. Le théâtre, en effet, a tenu une grande place dans leur vie (2). On peut dire même qu'il a été le rêve et le tourment de leur existence, l'idéal pour lequel ils furent tentés de lâcher le succès plus assuré du roman. Ce fut par un vaudeville intitulé : *Sans titre*, qu'ils commencèrent leur longue et fructueuse carrière d'écrivains. Ce fut par l'adaptation à la scène de quelques-uns de leurs romans les plus célèbres, qu'Edmond clôtura sa vie de labeur et de lutte (3). Alors

---

(1) *Journal*, tome III, p. 268.

(2) Liste des œuvres dramatiques des Goncourt :

Vaudeville : *Sans titre* (1850), n. r. — *La Nuit de la St-Sylvestre*, revue de fin d'année (1851), n. r. — *Incroyables et merveilleuses*, 1 acte, n. r. (1853). — *Mamzelle Zirzabelle* (1855), farce, n. r. — *Les Hommes de Lettres* (1857), 5 actes, n. r. — *Henriette Maréchal*, drame en 3 actes, repr. aux Français, déc. 1865, reprise à l'Odéon 1885. — *La Patrie en danger*, 5 actes, drame (1867), repr. au Théâtre Libre, en 1889.

(3) Liste des œuvres dramatiques d'Edmond de Goncourt :

Germinie Lacerteux, dix tableaux, Odéon 1888. — *Manette Salomon*, neuf tableaux, vaudeville, 1896.

La Faustin, non représentée. — *A bas le Progrès !...* bouffonnerie satirique en un acte, Théâtre Antoine, 1893.

même qu'ils étaient le plus absorbés par leurs romans et leurs monographies historiques, les Goncourt travaillaient aux drames d'*Henriette Maréchal* et de *la Patrie en Danger*. Ils furent toujours fascinés par l'illusion délicieuse de voir leurs créatures incarnées dans un être vivant, et tout en jugeant le théâtre inférieur au roman, ils n'ont pu s'empêcher de songer au succès d'une pièce émouvante, suivie avec angoisse par des spectateurs éclairés et sensibles.

Tout cependant aurait dû les en détourner, car il est difficile de trouver dans les annales du théâtre, des auteurs de valeur, auxquels il ait causé une suite de pareils déboires. Les premières pièces qu'ils « commirent » malgré tous leurs efforts, et en dépit des faux espoirs qu'on leur laissa, ne purent jamais obtenir les honneurs de la rampe. *Henriette Maréchal*, leur meilleur drame, à notre avis, suscita, dès sa première représentation, une cabale qu'on ne pût arrêter qu'en cessant de jouer la pièce. Pour *la Patrie en Danger*, les deux frères firent vainement le tour des théâtres de Paris, et il fallut, longtemps après, un novateur, tel qu'Antoine, pour oser monter la pièce. Dans sa vieillesse même, Edmond fut l'objet d'attaques violentes à l'apparition de chacune de ses pièces et n'obtint jamais le succès franc et incontesté, sur lequel il aurait voulu terminer sa carrière. Et, si l'on jugeait les ouvrages sur l'accueil du public, on serait tenter de négliger cette partie de l'œuvre des deux frères.

Mais ce serait injuste, car, sur ce point comme sur tant d'autres, ils ont eu le mérite de quelques idées originales. Leur conception de l'œuvre scénique d'ailleurs ne s'est jamais fixée d'une manière bien nette, et a gardé ce caractère flottant imprécis qui peut être considéré comme une preuve de leur absence de vocation et de personnalité. Ce qu'ils nous disent eux-mêmes de leurs premières tentatives dans ce genre nous mène à penser qu'ils ont d'abord voulu faire du théâtre burlesque, fantaisiste ou romanesque, en dehors de toute étude du vrai, en dehors de toute recherche de l'émotion vécue. Leurs premiers essais ont été des vaudevilles, ou des revues, des libretti d'opérettes ou des essais de féeries poétiques. Ils l'ont dit eux-mêmes dans la

préface de leur *Théâtre* : « Nous entrevoyons si peu le théâtre de la réalité que dans la série des pièces que nous voulions faire, nous cherchions notre théâtre à nous, exclusivement dans les bouffonneries satiriques et dans des féeries. Nous rêvions une suite de larges et violentes comédies, semblables à des fresques de maîtres, écrites sur le mode aristophanesque, et fouettant toute une société avec de l'esprit descendant de Beaumarchais, et parlant une langue ailée (1) ». Ils avaient songé à écrire une comédie satirique sur la maladie endémique du temps : la Blague. Les qualités nécessaires, selon eux, à l'auteur dramatique, étaient l'esprit et l'imagination, et ils concluaient : « Tout bien vu, le théâtre doit être une épopée ou une fantaisie. La pièce de mœurs, comparée au roman de mœurs contemporaines est trop une misère, une parodie, un rien (2) ».

Après un essai de réalisme avec *Henriette Maréchal*, nous les voyons revenir à l'épopée dans *La Patrie en danger*, mais à l'épopée philosophique. Les auteurs se servent du théâtre comme d'une tribune, et ne se sont même pas donné la peine de dissimuler leurs idées, en les plaçant dans la bouche des personnages. Ils ont jugé que le réalisme, bon pour le roman, n'était pas de mise au théâtre, et dans la préface d'*Henriette Maréchal* et de *La Patrie en danger* réunies en un seul volume, Edmond a longuement exposé ses théories sur la nécessité de ne pas être réaliste dans les œuvres dramatiques. « Au fond, dit-il, nous avons échoué au Théâtre Français, pour le crime d'être des réalistes, et sous l'accusation d'avoir fait une pièce réaliste. Eh bien, là-dessus, je tiens à m'expliquer. Dans le roman, je le confesse, je suis un réaliste convaincu, mais, au théâtre, pas le moins du monde (3) ». Et il ajoute : « Je ne suis donc pas un réaliste au théâtre, et, sur ce point, je suis en complet désaccord avec mon ami Zola et ses jeunes

(1) *Préfaces et Manifestes*, p. 159.
(2) *Journal*, tome III, p. 187.
(3) *Préfaces et Manifestes*, p. 157.

fidèles (1) ». C'est, qu'en effet, le réalisme demande de longs développements psychologiques des personnages, des observations minutieuses sur leur atavisme, leur passé, les événements qui ont pu transformer leur mentalité, des études de mœurs, délicates et précises, détaillées et circonstanciées. Or, le roman est un merveilleux instrument d'analyse, d'observation et d'expérimentation. L'auteur peut y raconter les lentes crises de l'individu, les développer avec vérité, dérouler devant nous les péripéties diverses d'une existence humaine : il peut, il doit être réaliste, s'il a le souci de l'art et de la reproduction de la réalité.

Au théâtre, l'action trop ramassée, le champ trop étroit ne laissent pas de place aux lents développements psychologiques, ni aux sérieuses études de mœurs. « Je n'y rencontre, dit Edmond de Goncourt, que le terrain propre à de jolis croquetons parisiens, à de spirituels et courants crayonnages à la Meilhac-Halévy ; mais, pour une recherche un peu aiguë, pour une dissection poussée à l'extrême, pour la récréation de vrais et illogiques vivants, je ne vois que le roman ; et j'avancerai même que, si, par hasard, le même sujet d'analyse sérieuse était traité à la fois par un romancier et un auteur dramatique, — l'auteur dramatique fût-il supérieur au romancier, le premier aurait l'avantage, et le devrait peut-être aux facilités, aux commodités, aux aises du livre (2) ».

La pièce à thèse (3) leur a toujours semblé fausse, et c'est presque le seul point sur lequel ils n'aient pas varié. A la thèse, ils ont préféré la satire, la satire spirituelle ou violente, légère, même cynique, la satire qui donne, seule, une saveur, un piquant à un genre secondaire, un genre destiné à baisser, puis à disparaître, malgré les efforts des naturalistes, tels que Zola, ou des philosophes moralistes comme Dumas fils. « Dans cinquante

(1) *Préfaces et Manifestes*, p. 160.
(2) *Idem*, p. 161.
(3) *Journal*, tome VII, p. 5.

ans, le livre aura tué le théâtre (1) », telle est la prédiction d'Edmond de Goncourt, dans sa préface du *Théâtre*.

Or, vers la fin de sa vie, ce même Edmond, qui avait nié la possibilité du réalisme au théâtre, « le transbordement, dans le temple de carton de la convention, des faits, des événements, des situations de la vraie vie humaine (2) », nous le retrouvons revenant au théâtre et y revenant en réaliste. Les *Germinie Lacerteux*, les *Renée Mauperin*, les *Fille Elisa*, les *Frères Zemganno*, qu'ils avaient jugé dignes du roman et du roman seul, Edmond les transporte ou les laisse transporter à la scène ; il permet au peintre décorateur d'encadrer de toiles et de papiers peints cette action que seule, autrefois, pensait-il, la prose colorée d'un descriptif pouvait rendre. Et c'est ainsi qu'Edmond se métamorphosa en dramaturge réaliste, soucieux de vérité dans le décor, au point de donner lui-même des croquis au directeur de l'Odéon, pour qu'ils fussent plus près de la réalité, plus voisins de la vie, plus copiés sur les décors de la vérité artistement traduite.

Sous ces diverses incarnations, et malgré les variations, leurs œuvres dramatiques sont entachées des mêmes défauts, et c'est à ces défauts qu'il convient d'attribuer leur insuccès. On peut d'abord leur reprocher le manque de vie, ce qui ne signifie pas manque d'action, bien au contraire, car *Henriette Maréchal*, comme *la Patrie en Danger*, comme plus tard *Germinie Lacerteux*, contiennent une intrigue bien suffisante, bien assez violente et ramassée qui, si elle était bien exploitée, pourrait donner des effets scéniques puissants. A la lecture, on est frappé du vice de leur machination. Les scènes ne s'enchaînent pas, ne se suivent pas logiquement ; elles semblent unies par un lien factice, comme le lieu qui unit les dix tableaux de *Germinie Lacerteux*. Elles sont courtes et, néanmoins, on aurait envie de les condenser, de les épurer, de les resserrer. Les personnages, sauf peut-être dans *Henriette Maréchal*, agissent, parlent, s'agitent, sans qu'on comprenne bien le ressort secret de leurs actes, de leurs

(1) Préface du *Théâtre des Goncourt*, p. XXIII.
(2) *Préfaces et Manifestes*, p. 129.

paroles, de leur agitation. Dans la *Patrie en Danger*, les personnages sont des entités imaginaires. La chanoinesse, son frère, sa nièce, sont des êtres tout d'une pièce, à peine étudiés, des mannequins imbus d'une seule idée, et l'on est surpris que des romanciers si remarquables, des observateurs et des expérimentateurs si sûrs, se soient laissés aller à créer des héros si absolument irréels, si peu intéressants, si médiocrement humains.

Dans les pièces mêmes qu'ils tirent de leurs romans, les personnages qui nous avaient attendris ou passionnés cessent de nous toucher. C'est qu'ils sont tous plus ou moins des êtres exceptionnels, que le roman, à force de descriptions, d'observations, d'analyses, arrive à faire vivre à nos yeux, tandis que la pièce plus pauvre en moyens d'évocation ne nous les présente que dans l'action et nous laisse souvent devant des énigmes insolubles.

Ajoutons que les Goncourt paraissent n'avoir qu'une connaissance très imparfaite de l'art du dialogue. Dans le premier acte d'*Henriette Maréchal*, les plaisanteries, les propos galants qui s'échangent entre les masques sont à peine spirituels, et la conversation entre Madame Maréchal et Paul de Bréville, dans leurs scènes d'amour, cause une déception. Pas un seul instant, on ne se sent en présence d'amoureux véritables, mais bien en face d'une humanité quelque peu factice, ou d'êtres qui, se voyant regardés, sont pris d'une timidité qui leur enlève tout leur naturel.

Et ce défaut provient surtout de leur peu d'entente des moyens et des effets scéniques. Ils n'ont jamais possédé (même Edmond dans sa vieillesse), ce sens dramatique, qui, d'instinct, montre à l'auteur la scène à faire, lui révèle un effet nouveau. Ce sens dramatique, ils n'en ont eu ni l'intuition, ni la connaissance acquise, peut-être parce qu'ils étaient des artistes d'un tempérament et d'une mentalité trop délicats, pour se soucier des ficelles et des trucs qui constituent les secrets précieux des auteurs dramatiques. Ils ont d'ailleurs raison de ne pas s'en soucier, car, lorsqu'ils veulent y toucher, lorsque, par exemple, ils veulent donner un dénouement tragique à leurs pièces, ils forcent

vite la note et tombent dans le mélodrame, comme au cinquième acte (1) de la *Patrie en Danger*. A moins qu'ils n'atteignent un degré d'horreur digne du Grand Guignol, comme dans *Henriette Maréchal* (2).

Il leur arrive pourtant de nous donner quelques belles scènes, scènes isolées dans la pièce et qui nous charment ou par leur effet pictural, ou par l'émotion douce et discrète qui les anime. Telle, au quatrième acte de la *Patrie en Danger*, cette scène entre Blanche de Valjuzon et Madeleine Thévenot, où celle-ci lui avoue qu'elle se sait condamnée par le médecin et offre si simplement à la jeune noble le sacrifice de sa courte vie. Il y circule un souffle d'héroïsme attendrissant, un charme naïf et doux qui touche et émeut. La scène qui ouvre le dernier acte de la *Patrie en Danger* est intéressante parce qu'elle présente une innovation plus heureuse que celle du premier acte d'*Henriette Maréchal*. On y rencontre un des premiers essais de scène à grand nombre de personnages, à répliques croisées, qui sont devenues si chères au théâtre moderne, parce que les auteurs savent y trouver un puissant moyen d'évocation et de pittoresque.

S'il nous arrive d'être émus dans *Henriette Maréchal*, c'est parce que les Goncourt y ont mis un peu de leur cœur, un peu d'eux-mêmes (3), comme le fera plus tard Edmond dans les *Frères Zemganno*. Pierre et Paul de Bréville ne les représentent-ils pas eux-mêmes (4), d'une manière plus que transparente ? Leur tendresse fraternelle (5), l'affection protectrice de l'aîné pour le plus jeune, la fougue ardente et fraîche de Paul de Bréville ont un accent de sincérité qui frappe précisément parce qu'il est rare dans l'œuvre théâtrale des Goncourt, et les auteurs n'ont pas compris que seule, l'illusion du vrai, le ressouvenir du vécu

(1) *Théâtre*, p. 307.
(2) *Idem*, p. 144.
(3) *Idem*, p. 45. Henriette Maréchal, acte Ier, scène II.
(4) *Idem*,
(5) *Idem*, p. 32. Préface d'Henriette Maréchal.

peut prendre, au théâtre, l'attention du spectateur et l'émouvoir profondément.

Aussi, pouvons-nous, après ces critiques, reconnaître dans leur conception du théâtre, certaines tendances originales, une tentative de rénovation qui méritait mieux que les sifflets des étudiants d'alors. On doit louer sans réserve leur effort constant et raisonné pour introduire au théâtre, l'emploi de ce qu'ils appellent : « la langue littéraire parlée (1) » : « L'art théâtral, écrivaient-ils, cet art malade, cet art fini, ne peut trouver un allongement de son existence, que par la transfusion dans son vieil organisme, d'éléments neufs, et j'ai beau chercher, je ne vois ces éléments que dans une langue littéraire parlée et dans le rendu d'après nature des sentiments (2) ». Et ils définissent ainsi la langue littéraire parlée : « Une langue où il n'existera plus de morceaux de livres, plus de phraséologie où passera le mot d'auteur et où, cependant, le public sentira que c'est un lettré qui a fabriqué les paroles sortant de la bouche des acteurs... (3) ». Cette innovation, approuvée si fort par Théophile Gauthier (4), nous paraît intéressante, parce que par elle, ils en sont venus, conformément aux tendances générales de leur esthétique, à introduire indirectement le réalisme au théâtre, sous la forme attrayante d'un réalisme distingué, poli, artistocratique. Ils ne la menèrent pas eux-mêmes à la perfection, et les auteurs dramatiques postérieurs surent mieux en faire leur profit. Elle constituait une réaction violente contre la langue noble du XVIIme et du XVIIIme siècle, et contre la langue quelque peu emphatique et grandiloquante du romantisme. Les Goncourt s'efforçaient de faire parler leurs personnages, comme ils parlent dans la vie réelle, de ne leur laisser employer que les mots de l'existence quotidienne, mais de les faire parler

---

(1) *Théâtre*, p. 34. Préface d'Henriette Maréchal.

(2) *Idem*, p. 34. Préface d'Henriette Maréchal.

(3) *Idem*, p. 30. Préface d'Henriette Maréchal. — *Lettres de J. de Goncourt*, p. 239.

(4) *Moniteur Universel*.

avec plus de correction. Aussi leur syntaxe paraît-elle une syntaxe de conversation, où la place des mots et la coordination des propositions restent assez libres. On y sent le décousu, l'abandon, le lâché des propos de chaque jour, auxquels ils ont su donner une forme heureuse, mais auxquels, malheureusement, la vie manque presque toujours.

Et cette langue littéraire parlée, qu'ils ont essayé d'introniser au théâtre et qui devait contribuer au succès de quantité de dramaturges contemporains. Zola, dans « le Roman Expérimental », en a compris toute la portée, tout l'avenir, toute l'originalité artistique et neuve, et il a eu le mérite d'en restituer l'honneur aux écrivains d'*Henriette Maréchal* : « Si l'on ne peut porter à la scène, dit-il, une conversation avec ses redites, ses longueurs, ses paroles inutiles, on pourrait y garder le mouvement et le ton de la conversation, le tour d'esprit particulier de chaque causeur, la réalité, en un mot, mise au point nécessaire. MM. de Goncourt ont fait une curieuse tentative de ce genre dans *Henriette Maréchal*, cette pièce qu'on n'a pas voulu entendre, et que personne ne comprenait (1) ». *Henriette Maréchal*, comme plus tard *Germinie Lacerteux* sont des exemples de langue littéraire parlée. A ce titre, elles méritent, l'une et l'autre, le nom de pièces réalistes.

Pour ce qui est d'une autre innovation, qu'on serait tenté de leur attribuer, le rendu d'après nature des sentiments, ils n'y ont réussi qu'imparfaitement. Si, dans *Henriette Maréchal*, ils ont bien rendu, d'après nature, leurs sentiments fraternels et leurs sentiments individuels dans quelques scènes, la plupart du temps, ils n'attribuent à leurs personnages que des sentiments factices, comme dans *la Patrie en Danger*, ou insuffisamment analysés, comme dans les pièces tirées de *Germinie Lacerteux* ou de *Manette Salomon*, et c'est une des grandes raisons pour lesquelles ces romanciers remarquables sont restés des auteurs dramatiques si incomplets.

Mais cette défectuosité, dans le sens scénique, cette inaptitude

(1) E. Zola. *Le roman expérimental*, p. 153.

au métier de dramaturges doivent être attribuées avant tout à leur tempérament, c'est-à-dire à leur esthétique. L'art dramatique, en effet, sera toujours un art un peu grossier, parce qu'il a besoin de ficelles, qu'il constitue un ensemble de trucs et de procédés, qu'il ne se passe pas d'un certain cabotinage dans la combinaison des scènes et des dénouements. Le théâtre grossit tout, exagère, outre, fausse légèrement la réalité. Il ne faut même pas lui en faire un grief. L'optique de la scène réclame cette déformation et ce grossissement. Les dramaturges doivent écrire pour le public et pour un public qui n'est pas toujours d'élite. Ils doivent lui servir le plus souvent des scènes d'un effet simple et frappant, et ne peuvent s'interdire les procédés qui firent le succès d'« Hernani » ou « de Marion de Lorme ». Les Goncourt le savaient si bien qu'ils se sont crus obligés de donner des dénouements violents et sanguinaires à leurs pièces d'*Henriette Maréchal* et de *la Patrie en Danger* : « Le temps, disait Edmond, n'est guère aux tentatives d'art pur, et le public républicain d'aujourd'hui me paraît ressembler bien fort au public impérial d'hier (1) ». Et, d'ailleurs, le même Edmond pensait qu' « il n'y a pas à dédaigner les grosses ficelles au théâtre, parce que, dans la vie, elles existent plus qu'on ne croit (2) ». Et, sans s'en douter, dans l'emploi des grosses ficelles, ils ont dépassé facilement la juste mesure.

Le Théâtre demande également de l'esprit, mais de l'esprit d'une qualité qui puisse être appréciée par un nombre assez étendu d'individus, de l'esprit qui flatte le spectateur satisfait de le comprendre, de l'esprit qui ne soit ni trop gros, parce qu'il offusque, ni trop fin parce qu'il échappe. Or, les Goncourt possédaient de l'esprit d'une ironie fine et amère, de l'esprit à froid, susceptible d'être goûté de rares dilettantes et de sceptiques infiniment policés, et qui disparaît un peu dans le dialogue de leurs drames. Et, d'autre part, lorsqu'ils veulent plaisanter de manière à être compris de tout le monde, comme dans le premier

(1) *Théâtre*, p. 151. Préface de la Patrie en Danger.
(2) *Idem*, p. 28. Préface d'Henriette Maréchal.

acte d'*Henriette Maréchal* (1), ces plaisanteries manquent de naturel, d'originalité même, et de légèreté ; elles sont d'une faiblesse pénible à constater.

Au théâtre, les Goncourt ne trouvent pas l'emploi de leurs merveilleuses qualités d'observateurs du monde extérieur, et d'évocateurs du décor, car au théâtre, le décor reste toujours conventionnel, et même s'il veut rester artistique, il ne doit pas reproduire servilement la réalité. Les décorateurs modernes sont revenus de cette erreur et, sous l'influence russe, ont compris que le décor devait toujours rester un peu symbolique. En tout cas, l'auteur dramatique n'a que faire des dons de description artistique, et ce sont ces dons qui distinguent les romans des Goncourt.

Par contre, l'auteur dramatique doit savoir faire mouvoir des ensembles, combiner un in-broglio, ménager des coups de théâtre, provoquer les réactions des individualités, les unes sur les autres. Or, les Goncourt savent créer un personnage et le créer avec une virtuosité, un sens de la vie remarquables, comme le prouvent leurs romans. Individualistes eux-mêmes, ayant le culte de l'individualité forte, originale, exceptionnelle, ils se sont complus, dans leurs drames, comme dans leurs romans, à mettre en scène des hommes, surtout des femmes, d'un tempérament, d'une mentalité, d'instincts supérieurs qui les portent à se sacrifier à un idéal, ou à un être cher. La chanoinesse, son frère meurent avec courage, avec joie même pour leur foi royaliste (2), tandis que Perrin meurt avec le même courage et la même joie pour son idéal de république libertaire et humanitaire. Henriette Maréchal se dévoue pour sauver sa mère (3) et Madeleine Thévenot pour épargner la vie de Blanche de Valjuzon (4). C'est dans la bouche de cette dernière, qu'ils placent cette parole bien significative : « Elle est à moi ! (dit-elle en parlant de sa vie)...

---

(1) *Théâtre*, p. 50 et suiv., 1er acte d'Henriette Maréchal.
(2) *Idem*. La Patrie en danger, p. 300.
(3) *Idem*. Henriette Maréchal, p. 144.
(4) *Idem*. La Patrie en danger, p. 270-272.

et vous me laisserez bien croire qu'en temps de révolution, les femmes ont ce droit-là..... de la donner (1) ».

Les personnages de leurs pièces sont bien les frères et les sœurs des héros de leurs romans. On retrouve chez eux, en même temps que ce besoin de sacrifice et de dévouement, qui distingue Germinie Lacerteux et Madeleine Trévenot, sœur Philomène et Henriette Maréchal, ce sens aristocratique qui est comme la marque de fabrique des créations des Goncourt. Aristocratie de race telle qu'elle s'incarne dans les trois Valjuzon, aristocratie d'instincts, telle qu'elle se remarque chez Paul de Bréville, chez son frère, chez Henriette Maréchal, voilà le trait qui distingue essentiellement leurs personnages. On retrouve chez eux, chez Mme Maréchal par exemple, cette aversion spontanée pour les manières communes, pour les formes vulgaires. La chanoinesse de Valjuzon reste comme l'incarnation de l'aristocrate irréductible, n'oubliant même pas à l'heure de la mort les préséances de la noblesse : type sympathique d'ailleurs au tempérament et à l'esprit des Goncourt.

Créateurs de caractères et de personnages intéressants par leur originalité violente, par l'impétuosité, par l'héroïsme de leurs sentiments, ce qui manque totalement aux Goncourt, c'est de savoir les faire réagir les uns sur les autres et de savoir échafauder un in-broglio, une intrigue née du jeu même de leurs passions et du développement de leurs sentiments. Il semble, dans les pièces des Goncourt, que les personnages y soient des isolés, qu'ils ne communiquent entre eux que d'une manière toute arbitraire, et que le drame qui se déroule ne découle aucunement du jeu de leurs passions, mais soit plutôt l'effet d'un hasard malfaisant. Ils ont ignoré l'art de mêler les individus les uns aux autres, comme ils le sont dans la vie, et comme ils l'étaient si bien encore dans leurs romans. Fait singulier, ces merveilleux évocateurs des milieux dans *Germinie Lacerteux* et dans *Manette Salomon*, n'ont pas réussi, dans leurs drames, à créer cette atmosphère illusionnante dans laquelle s'agitent, à

(1) *Théâtre*. La Patrie en danger. Acte II, sc. IV, p. 199.

nos yeux, les êtres du monde réel. La faute en revient à leur ignorance de la science du dialogue et de la machination scénique.

Ajoutons enfin qu'une des grandes raisons de leur insuccès au théâtre doit être cherchée dans l'intransigeance même de leurs sentiments aristocratiques, intransigeance étalée comme à plaisir. Le théâtre n'est pas ouvert à une élite seule, mais à tout ce public qui s'étend depuis la bourgeoisie des parvenus jusqu'au peuple des faubourgs, et les Goncourt ont choqué leurs spectateurs par leurs théories et leurs professions de foi anti-égalitaires, comme Edmond devait les choquer plus tard par le cynisme impitoyable de certaines scènes de *Germinie Lacerteux*, qui, acceptables dans le roman, révoltaient au théâtre. « Le peuple! le peuple! font-ils dire à l'un de leurs personnages, le peuple est fait pour les gens de mérite qui sont le cerveau du genre humain : ce n'est que par nous et pour nous qu'il doit être heureux. (C'est un des détenus qui rapporte ce mot de Mirabeau). Moïse a été le cerveau juif; Mahomet, le cerveau arabe ; Louis XIV, tout petit qu'il fût, a été le cerveau français, pendant quarante ans (1) ».

Nous ne sommes pas surpris de trouver, sous leur plume des déclarations de ce genre, en rapport si parfait avec ce que nous connaissons de leur esthétique, mais nous comprenons l'hésitation des directeurs de théâtre, et la froideur hostile du public, qui sentait au fond de toutes leurs œuvres une mentalité et un esprit qui n'étaient pas les siens.

---

(1) *Théâtre des Goncourt*. La Patrie en danger.

CONCLUSION

Influence de leur esthétique sur l'art et la littérature

Les questions d'influence se présentent sous des apparences peu scientifiques, car on ne saurait nier les difficultés presque insurmontables qu'elles ne laissent pas de soulever. Une influence ne s'exerce jamais seule et un auteur n'est jamais le disciple d'un seul maître. Son individualité résulte, au contraire, de la combinaison d'influences infiniment diverses qui se sont exercées depuis la première enfance, et bien que l'on tienne l'existence de ces influences pour assurée, on se sent impuissant à les démêler comme à les évaluer.

Est-ce à dire qu'il faille s'interdire toute recherche de ce genre et renoncer par là au chapitre le plus séduisant de toute monographie? nous ne le pensons pas. La certitude littéraire n'exige pas, selon nous, comme la certitude scientifique, la mesure exacte des causes ; elle est plus empirique, et les idées générales d'un Taine ou d'un Brunetière ne sont le plus souvent que des vues intuitives de la réalité, d'ingénieux aperçus où la constatation des résultats tient lieu de méthode expérimentale. Nous ne saurions avoir la prétention de mieux faire et nous estimerons que nous avons satisfait aux exigences possibles, quand nous aurons établi quelques rapports de concommitance entre l'esthétique des Goncourt et celle de leurs contemporains. Nous en conclurons à la propagation de cette esthétique, sans chercher à préciser la part d'influence qui revient en propre aux auteurs que nous étudions, et quand nous parlerons d'influence il ne

s'agira le plus souvent que de simples ressemblances permettant de supposer une influence générale.

Ces réserves faites, nous pourrons nous livrer à une recherche intéressante et fructueuse sur l'infiltration des conceptions esthétiques des Goncourt dans la littérature et dans l'art contemporains. On peut, à notre avis, la suivre dans les genres variés, dans la critique d'art, en histoire, dans le roman, au théâtre, en peinture, en sculpture et jusqu'en musique. Ce qui facilite, suivant nous, l'étude de l'influence des Goncourt, c'est qu'elle semble terminée. Tandis qu'un Stendhal n'a jamais cessé d'influer sur la mentalité des générations successives, les Goncourt n'impressionnèrent violemment qu'une génération, mais sur cette génération leur influence apparait singulièrement vive et profonde. C'est du vivant d'Edmond qu'elle s'est exercée par cette sorte d'affinité d'esprit et de sentiment qui liait des hommes d'une même époque. L'Ecole des Goncourt, si tant est qu'on puisse l'appeler ainsi, comprenait des écrivains et des artistes qui avaient eu vingt ans entre 1865 et 1875. C'est dire que, depuis lors, beaucoup ont disparu, et la génération des « jeunes », ne semble guère vouloir les remplacer, bien au contraire. M. Faguet écrivait fort justement à propos des Goncourt, en 1896 : « Ils vont avoir à passer un dur moment ; car les « jeunes » qui en sont férus encore, sont des jeunes entre quarante et cinquante ans. Les vrais jeunes, très entêtés de philosophie, de pensée, de rêve, et même de mysticisme, sont un peu loin d'eux, et même sont exactement à leurs antipodes (1) ».

Quoiqu'il en soit, les Goncourt apparaissent comme les maîtres des trente années qui s'écoulèrent entre 1870 et 1900. Jules est mort avant d'en prendre conscience. Edmond, plus heureux, a eu sa vieillesse entourée d'amis et d'imitateurs ; il a pu, sans faux orgueil, se regarder comme le maître d'une génération et un maître universel, puisque son influence s'est étendue à toutes les manifestations de l'esthétique.

C'est précisément parce qu'ils étaient obligés de rendre

(1) Faguet. *Revue Bleue*, 25 juillet 1896, p. 101.

hommage à cette incontestable influence, que les critiques se sont montrés d'une telle sévérité pour les Goncourt. Ne pouvant leur dénier le rôle de directeurs d'une élite, les critiques ont voulu voir surtout les mauvais résultats de cette direction... Ils leur ont imputé les plus lourdes fautes des plus obscurs naturalistes, cependant qu'ils leur reprochaient d'avoir préconisé en littérature et en histoire un certain maniérisme, une recherche excessive du petit détail piquant et précieux. C'est là vouloir par trop rabaisser et maladroitement rabaisser une autorité indiscutable. Les Goncourt n'ont pas été seulement les promoteurs du maniérisme dans le style et de la crudité dans le roman, ils demeurent de grands initiateurs, qui ont ouvert une voie neuve à leurs disciples, comme l'avaient fait avant eux Balzac et Stendhal. Que cette action soit maintenant atténuée, rien de plus naturel. Les Goncourt ont vécu dans une telle harmonie avec la mentalité de l'élite de leur époque, ils ont été tellement de leur temps, qu'ils devaient difficilement plaire à une génération différente et en opposition constante de goûts et de tendances. Ce modernisme des Goncourt qui n'est déjà plus du modernisme, a trop de charme, à notre avis, pour qu'on puisse et pour qu'on ose leur en faire un grief. On doit se plaire, au contraire, à constater à quel degré ils ont d'abord été le reflet d'une partie de leurs contemporains, et quelle pléïade d'artistes est ensuite sortie de cette symbolique incarnation. C'est ce que nous allons essayer de démontrer.

M. Dimier les a rangés parmi « les maîtres de la contre révolution en France au XIXe siècle » ; aucun qualificatif ne saurait mieux les caractériser, car c'est en partie à eux que revient l'honneur d'avoir rénové le goût français, faussé par les théories artistiques de la Révolution et de la première moitié du XIXe siècle. Nous ne reviendrons pas sur leur prédilection pour l'art du XVIIIe siècle et pour le japonisme. Notons simplement que leur amour pour les grâces d'une civilisation raffinée et aristocratique se communiqua bien vite. Pastels et gouaches, meubles et gravures Louis XV et Louis XVI, de dédaignés qu'ils étaient la veille, attirèrent tout à coup, à la suite des Goncourt,

l'attention des dilettantes les plus éclairés. « L'art du XVIIIe siècle » constitue presque une date dans l'histoire de la critique. Au point de vue du fond, cet ouvrage a créé un mouvement d'opinion en faveur de précieuses et charmantes reliques d'une époque méconnue. Les Goncourt avaient rendu trop séduisants les Watteau et les Boucher, les la Tour et les Saint-Aubin, ils avaient trop bien révélé ce charme qu'un demi-siècle d'esprits s'était obstiné à ne pas reconnaître, pour ne pas amener sur leur œuvre et sur son objet, la curiosité sympathique des lettrés et des amateurs.

Ils ont agi par là sur les collectionneurs et sur les dilettantes, presque autant que sur les critiques d'art proprement dits. « Donc les Goncourt, écrit M. Dimier, ont introduit dans la critique d'art de ce siècle, avec les idées des amateurs, des Lacaze, des Marcille, quelque chose de cette bienfaisante influence. Aussi ont-ils agi sur les amateurs même bien plus que sur les gens de lettres. Chacun sait qu'à leur livre appartient le réveil du goût de l'art du XVIIIe siècle chez les premiers. Depuis ce livre paru, les productions de cet art n'ont cessé de se vendre toujours plus cher, et de recueillir dans le public, les marques d'une admiration toujours plus grande. Chose remarquable, ce mouvement, causé par des amateurs gens de lettres, devait à la fin rencontrer celui que Ruskin, simple homme de lettres, avait fini par déchaîner (1) ».

Et ce courant d'opinion, créé par « l'art du XVIIIe siècle », Edmond de Goncourt l'a, en quelque sorte, concentré dans *La Maison d'un Artiste*. C'est lui qui a parlé l'un des premiers du plaisir et de la jouissance exquise de vivre dans une atmosphère d'art familier précieux, quintessencié, de se créer à soi-même un musée intime. Ils ont eu la rare fortune d'inventer une mode, et une mode si vivace qu'elle se généralise chaque jour davantage. Modernes dans l'acception la plus aiguë du terme, les Goncourt ont deviné le besoin de l'âme moderne de respirer un parfum d'art, sans presque avoir besoin de penser, sans avoir sur-

(1) Dimier. *Les Maîtres de la contre-révolution au XIXme siècle*, p. 327.

tout la nécessité de se transporter dans une galerie ou dans un monument publics. Cela ne veut pas dire, qu'avant les Goncourt, bien des amateurs et des amateurs de tous les temps, n'aient pris un vif plaisir à collectionner des œuvres d'art, et nombreux sont les châteaux du XVIIIe siècle qui furent déjà de véritables musées. Mais ce qui différencie singulièrement la mentalité des modernes de celle de leurs prédécesseurs, c'est que les modernes ne se contentent plus de collectionner et de localiser dans une certaine partie de leur demeure, des trésors et des richesses d'art, ils veulent les avoir à portée de leur main, sur leur bureau, quand ils travaillent; ils veulent pouvoir les manier, les caresser, ils veulent pouvoir laisser leurs regards errer sur de belles œuvres, aux minutes fugitives de rêverie entre deux occupations absorbantes.

Edmond de Goncourt, dans *la Maison d'un Artiste*, en exprimant sa propre pensée, a exprimé celle des amateurs modernes, mais il l'a exprimée le premier. *La Maison d'un Artiste*, ce livre neuf qui aurait pu témoigner d'une certaine fatuité, nous est apparue, au contraire, comme la révélation soudaine de profondes tendances contemporaines. *La Maison d'un Artiste* marque la date d'entrée du bibelot dans les mœurs, celle de son intrusion dans l'intimité des dilettantes; elle marque plus particulièrement la date d'entrée du bibelot japonais dans l'intimité du home. Ne semble-t-il pas que, depuis, le bibelot japonais se soit rendu, désormais, un accessoire indispensable du décor intime? Pour deviner toute la vertu novatrice de cet art compliqué, burlesque, en si parfaite opposition avec tout ce qui était à la mode jusque-là, pour deviner l'influence et la place considérable que prendrait le japonisme dans les dernières années du XIXe siècle, il fallait une intuition rare et un goût absolument neuf: « Les Goncourt comprirent sa beauté originale et pressentirent l'influence qu'il exercerait sur l'évolution de l'art contemporain (1) ».

---

(1) G. Lecomte. Les grands critiques d'art. *Revue de Paris*, 1er juillet 1894, p. 207.

C'est donc en partie aux Goncourt qu'on doit attribuer cet engouement renouvelé du XVIIIe siècle, pour les chinoiseries et les japonaiseries qui se manifesta en France, il y a quinze ans. Et ce goût de l'Extrême-Orient ne se limita pas à la passion du collectionneur pour les ivoires et les bronzes, les shourimonos et les kakemonos, il suggéra aux peintres français des teintes nouvelles et créa, parmi les critiques d'art, un courant d'opinion favorable aux couleurs intenses, qui devait préparer la voie à l'influence des décorateurs russes.

Les Goncourt, Edmond surtout, ont encore un autre mérite, comme critiques d'art. Ils se sont montrés indulgents et encourageants pour l'école impressionniste qui ne devait avoir son épanouissement que quelques années plus tard. Comme l'écrivait M. Lecomte, dans la *Revue de Paris*, en 1894 : « Contrairement à tant d'écrivains qui, à un certain moment de leur vie, ne veulent plus s'intéréresser à des manifestations nouvelles d'art, M. de Goncourt s'enquiert des talents originaux qui grandissent, est sensible à la beauté des œuvres récentes (1) ». Edmond de Goncourt a été le premier avec Zola. mais avec plus d'impartialité que l'auteur de *l'Assommoir*, à admirer les effets de Manet et de Monet, à encourager, par des articles élogieux, les efforts heureux d'un Raffaëlli ou d'un Pissarro. Dans ces toiles, qui déconcertaient encore la plupart de ses contemporains, Edmond de Goncourt a reconnu le mérite de la nouveauté, il a su apprécier l'audace des couleurs et la vigueur du dessin, et, par là, il a su attirer, sur ces jeunes inconnus, l'attention favorable des lettrés et des amateurs. A la suite d'Edmond de Goncourt, Zola, Huysmans, Mauclair, Rodin, se sont plûs à admirer et à aimer ces novateurs qu'ils considéraient comme des frères, et, à leur suite, l'opinion publique a regardé les œuvres des Manet et des Renoir, avec une curiosité exempte d'antipathie, déjà presque respectueuse.

Mais là ne s'est pas arrêtée l'influence des Goncourt. Ils ont

(1) G. Lecomte. Les grands critiques d'art. *Revue de Paris*, 1er juillet 1894, p. 212.

pesé sur l'opinion soit, mais ils ont fait davantage ; ils ont transformé la critique d'art, ils ont, pour ainsi dire, créé la critique d'art artistique, remplaçant la critique d'art scientifique. Ils ont compris que, par son objet, ce genre spécial devait proscrire les abstractions et rechercher, avant tout, l'évocation picturale des tableaux, des gravures, des statues, leur évocation tactile, sensuelle, parlant non seulement à l'esprit du lecteur, mais se révélant à ses yeux comme à ses mains. Avec eux et Théophile Gautier, la critique d'art devient à la fois impressionniste et plastique. Elle renonce définitivement aux règles, aux opinions conventionnelles, aux recettes, aux formules qui permettaient de juger automatiquement, comme les critiques officiels ridiculisés dans *Manette Salomon*. Elle se laisse, désormais, aller à son impression et n'écoute que le goût individuel de l'artiste. La critique d'art devient la réaction de la personnalité de l'homme de goût (aristocrate de nature), en présence de l'œuvre d'art.

La critique devra donner son impression la plus vive, sans le recours d'aucun critérium, sans le moindre point de comparaison. C'est ce qu'ont recherché les Goncourt, et c'est ce qu'à leur instar recherchèrent un Mauclair ou un Huysmans. Les uns et les autres visèrent à exprimer intégralement leur impression particulière pour la suggérer à leurs lecteurs, pour leur imposer non plus l'idée de l'œuvre d'art, mais son image et sa séduction intime.

Et les critiques plus jeunes comprenant que l'évocation d'une œuvre d'art réside avant tout dans le style, ont tenté désormais, à la suite des Goncourt, d'abandonner le style analytique pour se faire un style imagé, capricieux, impressionniste, aux phrases modelées et picturales, comme les lignes d'un tableau, ou le relief d'un groupe. On peut même dire, que, sur ce point, ils n'ont pas toujours su éviter avec autant d'adresse que les Goncourt, le maniérisme et la préciosité. Chez M. Camille Mauclair, se perçoivent particulièrement ces défauts, défauts encore aggravés chez un Péladan. Ces défauts eux-mêmes témoignent de l'influence des Goncourt et d'un louable effort d'imitation chez ceux qui ont préféré à la banale forme analytique et au

style abstrait, en cours jusque là dans ce genre de littérature, une forme artistique et un style imagé, capables de représenter dans sa plénitude, dans son atmosphère de charme l'œuvre d'art évoquée. Et de cette révolution dans le domaine de la critique d'art, l'on ne saurait assez témoigner de reconnaissance à la mémoire des Goncourt.

Ils ont contribué à la vogue du XVIIIme siècle, à cet engouement inlassable qui ne cesse de faire le succès des grandes ventes de ces dernières années. Ils ont révélé le charme du bibelot japonais, et, avant Loti, ils ont déchiré un coin du voile qui cachait l'art d'Extrême-Orient. Ils ont ouvert la voie aux orientalistes, comme aux impressionnistes, en rompant avec toutes les traditions qui encombraient avant eux la critique d'art, en rejetant les admirations de commande et en affirmant leurs opinions propres avec une juvénile et une mâle assurance qui ne laissa pas que d'étonner avant de séduire l'opinion publique. Et ils ont presque mérité, selon nous, le jugement de Dimier : « Je prie qu'on considère ce point fort important. Les Goncourt ont fait, quant à la critique d'art, en France, une œuvre de restauration partielle, bien moins générale dans sa cause, bien moins étendue, quant aux effets, comparable cependant à celle de Sainte-Beuve, en ceci qu'elle ramène aux notions saines et traditionnelles, le jugement des Français en matière de goût (1) ». Les premiers, ils ont révélé les grâces du XVIIIme siècle à une société qui n'en connaissait que les fades contre-façons du règne de Louis-Philippe.

Ajoutons que leurs procédés impressionnistes ne furent pas sans influencer même la critique littéraire. M. Jules Lemaître, par exemple, nous apparaît à certains points de vue, comme un disciple des Goncourt, par sa recherche de l'épithète picturale, de l'image adéquate à l'objet représenté, à cause de son souci de l'effet pittoresque en critique. Il n'y a pas à le nier : M. Lemaître est, lui ausi, un critique impressionniste, qui ne se considère lié par aucune tradition, qui exprime surtout ses propres réac-

(1) Dimier. *Les Maîtres de la contre-révolution au XIXe siècle*, p. 317.

tions nerveuses en face de l'œuvre d'art, et qui nous laisse percevoir ses propres sensations. Et M. Lemaître ne semble pas un exemple isolé. Bien d'autres ont versé dans cette critique subjective, qui aboutit en définitive à l'exaltation du moi et qui finit par ériger en œuvre d'art, une œuvre d'origine essentiellement didactique et rationnelle. Ces critiques, sans se l'avouer, sans même s'en douter appartiennent tous plus ou moins à l'école des Goncourt.

Si nous examinons maintenant l'influence de l'œuvre historique des Goncourt sur les historiens d'aujourd'hui, nous retrouverons le même rôle et les mêmes tendances. Par le nombre, par la valeur documentaire et par le charme évocateur de leurs ouvrages, par la nouveauté surtout des procédés, les Goncourt venaient juste à temps pour séduire une génération de curieux et de bibeloteurs, plus éprise, en histoire, du petit fait inédit, et véridique, que de larges et profonds enseignements philosophiques. Certes, il ne faut pas conclure, sous peine de grave erreur, que l'influence des Goncourt en histoire, a été fort étendue, ni que tous les historiens contemporains puissent se réclamer d'eux. Les Goncourt avaient une ambition plus adroite et plus juste. Ils ne se sentaient en rien des tempéraments de grands historiens et se savaient aussi dénués du sens de la haute philosophie, que du sens de la politique. Ils n'ont pas eu la prétention de suivre la voie d'un Mignet ou d'un Thiers, d'un Henri Martin ou d'un Taine. Ils ont compris qu'à côté de la grande histoire, il y en avait une autre, bien mal connue, mais non moins intéressante, à peine débrouillée, mais pleine de détails piquants, l'histoire des mœurs, et cette histoire des mœurs, ils l'ont entreprise avec des procédés, une méthode, un sens critique d'une rigueur et d'une précision singulières. Ils ont exploité, ils ont révélé aux modernes si épris de nouveauté, tout un passé ignoré, tout un passé chaud de vie, palpitant de passion, un passé surgi de lettres jaunies et de bibelots fanés, d'étoffes froissées et de gazettes à demi déchirées, auxquelles ils venaient d'arracher leur secret. Leur mérite et leur originalité a consisté justement dans le fait d'avoir décou-

vert l'intérêt de choses quelque peu dédaignées jusque là. Comme le dit M. de Gourmont : « ce fut la première originalité des Goncourt de créer de l'histoire avec les détritus même de l'histoire. Tout un mouvement de curiosité date de là ; la publication de l'*Histoire de la Société française pendant la Révolution et sous le Directoire*, ouvrit l'ère du bibelot, — et que l'on ne voie pas, en ce mot, une intention dépréciatoire ; le bibelot historique, jadis, s'appela relique. C'est le signe matériel qui témoigne au présent l'existence du passé. En ce sens, le Musée Carnavalet, pour prendre un exemple bien clair, est l'œuvre des Goncourt (1) ».

A côté des grands historiens épris des hauts problèmes de philosophie, de diplomatie et de politique, les vingt dernières années du XIXme siècle virent naître une pléiade d'historiens plus modestes d'ambition, amateurs d'anecdotes et chercheurs de menus faits, spécialistes, chacun dans leur genre, délimitant, de propos délibéré, leur champ d'observation à une courte période. Et de cette période, ils ont présenté amoureusement des visions, des miniatures d'un art achevé, d'une vérité scrupuleuse. Pour éviter le reproche de fantaisie, ces historiens, toujours à l'instar des Goncourt, ont appuyé chaque assertion sur un document authentique, lettre, autographe, comme les égyptologues ou les romanistes le faisaient pour les inscriptions, car ils n'oubliaient pas que l'histoire reste une science, tout en devenant un art, et que l'évolution moderne des mentalités a rendu l'évidence plus difficile.

Ce culte même de la lettre autographe, professé par les contemporains, n'est-il pas encore un heureux héritage des Goncourt. La lettre autographe apparaît aux esprits modernes comme le mode de preuve le plus décisif, car presque toujours, la lettre n'a pas été écrite pour la publication et, par là, conserve un caractère de sincérité qui fait défaut aux gazettes et aux documents officiels. C'est dans la lettre, que se trahit le mieux et dans son plus naturel négligé, la pensée de l'homme et plus

(1) *Revue des Revues*, 1er août 1896, p. 207.

généralement la pensée d'une époque. Elles nous font revivre au milieu de ces êtres disparus et nous donnent quelque chose du plaisir d'écouter aux portes ou de regarder par le trou des serrures.

Vouloir citer tous les historiens contemporains, chez lesquels se retrouve à un degré plus ou moins intense, l'influence des Goncourt, nous paraît une tâche trop ambitieuse. Aussi nous bornerons-nous à prendre quelques exemples parmi ceux qui nous semblent avoir le plus d'affinité avec eux. Trois noms se présentent à l'esprit : ceux de M. Frédéric Masson, du marquis de Ségur et de M. Lenôtre, trois noms réputés et populaires entre tous.

M. Frédéric Masson est peut-être des trois, le plus heureux disciple des Goncourt, si tant est qu'on puisse qualifier de disciple, un historien d'une valeur si originale. Mais nous ne rangeons d'ailleurs M. Masson parmi les disciples des Goncourt qu'avec son propre assentiment. M. Masson, à ses débuts, fit la connaissance d'Edmond de Goncourt et vit ses jeunes essais encouragés par le romancier, auquel il voua une admiration sans cesse grandissante et jamais démentie. A plusieurs reprises, il revendiqua, pour ses maîtres, les auteurs de *la Femme au XVIII*me *siècle*, notamment dans son discours de réception à l'Académie Française, le 28 janvier 1904, et dans une conférence qu'il fit dernièrement sur les Goncourt, le 20 février 1914, à la Société des Conférences. M. Masson a réussi à faire consacrer par l'Académie ce nouveau genre d'histoire, cher aux Goncourt et à lui faire accorder ses lettres de « naturalité ». « Votre bienveillance, dit M. Masson dans son discours de réception, s'est attachée à l'intention, plus qu'au résultat ; l'exposé qui vous en a été fait par ceux que je revendique pour mes maîtres et qui m'assistent encore aujourd'hui de leur amitié, vous a fait illusion, et, si insuffisants que soient ces essais, vous vous êtes plûs à accorder ses lettres de naturalité à une forme d'histoire qui, jusqu'ici, n'avait point obtenu votre suffrage : j'entends ce genre d'études, qui, par tous les éléments d'information les plus intimes et les plus secrets, s'emploie à reconstituer le physique et le moral

d'un homme, à décrire le milieu où il a vécu et les décors qu'il a traversés, à rechercher la part qu'ont prise ses sensations et ses sentiments sur la formation de ses idées, à relever l'action que sa santé a exercée sur ses décisions et ses actes, à distinguer ce qui est de la nature, de l'éducation, de l'amour, de la famille, à mener enfin sur un de ces êtres majeurs qui furent des conducteurs de l'humanité, une enquête aussi précise et aussi approchée de la vérité qu'il est possible (1) »..... Et pour nous enlever nos moindres doutes, pour nous montrer que cette méthode suivie par lui n'est que la méthode des Goncourt, à peine modifiée, il nous le dira lui-même quelques lignes plus bas dans ce même discours.

Comme les Goncourt pour le XVIIIme siècle, M. Masson, pour l'Empire et pour tout ce qui s'y rattache plus ou moins directement, s'est donné à tâche d'éclairer le plus complètement et le plus véridiquement possible la curiosité des lecteurs modernes sur la vie, sur les mœurs, sur les habitudes et sur la mentalité des êtres de ces époques, surtout des femmes. M. Masson nous apparaît lui aussi presque comme un poète de la femme, de ses grâces, de ses charmes, de sa beauté, de ses caprices. Certes ce n'est pas la femme du XVIIIme siècle qui le séduit ; mais M. Masson apporte à silhouetter une Joséphine ou une Marie-Louise le même soin amoureux et le même respect de la vérité historique que les Goncourt en apportaient naguère à évoquer une du Barry ou une Clairon. Les uns et les autres ne se sont pas bornés à peindre le rôle historique de leurs héroïnes ; à travers la reine, l'impératrice, l'actrice, la maîtresse, ils ont surtout cherché la femme, ses instincts, son caractère, ses mérites et ses faiblesses, ses lâchetés même. Car s'ils l'ont silhouettée en amoureux et en artistes, ils n'ont pas oublié pour cela leurs devoirs d'historiens impartiaux. Ils n'ont nullement cherché à nous voiler les défectuosités de ces êtres fragiles, ils les ont éclairées au contraire d'un jour égal. Ils ont d'ailleurs employé les mêmes procédés, ne cherchant rien tant que de les faire parler

(1) *Discours de Réception*, p. 3.

en toute sincérité. Aussi violent-ils impitoyablement le secret de leurs lettres, arrachent-ils avec cynisme leurs plus chères confidences. Mais par le fait même qu'ils les laissent parler, agir, revivre à nos yeux, avec tous leurs charmes, avec tous leurs attraits, ils nous forcent en quelque sorte à subir leur séduction intime et nous amènent peu à peu à l'état amoureux, où ils se complaisent eux-mêmes.

M. Masson tient en général des Goncourt cette passion, cette curiosité violente qui le pousse à percer à jour l'intimité des personnages historiques, à découvrir l'homme dans le souverain, dans le politicien, dans le grand aventurier. Les titres de ses ouvrages mêmes l'indiquent : « Napoléon et sa famille », « Napoléon et les femmes », et combien d'autres semblables. Il paraît même qu'ils aient plaisir comme les Goncourt à découvrir la faiblesse humaine dans le héros, à voir peu à peu se fondre, sous l'œil indiscret et froid de l'analyste et du biographe, ce prestige surhumain qui enveloppait jusque-là le personnage historique. Ils éprouvent surtout une joie à sentir la vie animer ces idoles frigides, le sang affluer dans ces veines glacées, et les nerfs morts se remettre à frémir sous l'évocation des lettres et des témoignages du passé.

Car M. Masson pousse jusqu'au culte, le respect des témoignages authentiques, des témoignages les plus infimes, billets d'invitation, comptes, bibelots, caprices fragiles de la mode, chiffons froissés, menus jaunis, il pense que pour connaître une époque, pour se faire une idée juste de ses mœurs, de ses habitudes, de sa mentalité, aucune relique authentique n'est négligeable. Désirant avec passion ressusciter le premier Empire, comme les Goncourt désiraient ressusciter le XVIIIme siècle, M. Masson a collectionné avec ferveur autographes et documents, charmé par la découverte d'un petit fait curieux et pittoresque, ravi de parcourir à côté de la grande voie connue de l'histoire officielle, le sentier de l'histoire anecdotique et de l'histoire privée.

M. le marquis de Ségur (1), quoique moins exclusivement, a pris un vif plaisir à nous révéler certaines figures intéressantes et délicates de ce XVIIIme siècle, si cher aux Goncourt. Certes, M. le marquis de Ségur s'est montré souvent un historien plus profond, préoccupé de questions sociales, comme le prouve un de ses plus récents ouvrages : « Au couchant de la Monarchie ». Chez lui se retrouve, néanmoins, l'influence des Goncourt. Comme les auteurs de *La Femme au XVIIIme siècle,* M. de Ségur se sent envahi par l'aristocratique séduction d'une époque exquise et raffinée, aux grâces aimables et légères, aux manières distinguées, aux formes polies et délicates, jointes souvent à une amère et spirituelle ironie, à un scepticisme railleur et désenchanté, mais aussi à une intelligence robuste et profonde, à une énergie virile sans affectation, à un courage, dont le charme était la spontanéité. Julie de Lespinasse, une des héroïnes préférées du marquis de Ségur, nous apparaît bien digne de celles qui séduisirent l'imagination des Goncourt ; cette créature si spirituelle et si ardente à la fois, à la sensibilité saignante sous l'apparence de la sécheresse, capable de la plus violente passion, avec l'air d'une femme d'esprit et de n'être que cela.

Le marquis de Ségur est, peut-être sans s'en douter, encore plus le disciple des Goncourt que M. Masson, car, si M. Masson affectionne les procédés et la méthode historique des Goncourt, le marquis de Ségur semble avoir partagé leur compréhension générale de l'histoire. On retrouve chez l'auteur d' « Au couchant de la Monarchie », le même sens aristocratique, le même amour de l'élégance choisie, de l'art distingué, des mœurs polies et raffinées, la même faiblesse et le même pardon facile pour les belles pécheresses du siècle dernier, la même instinctive aversion pour les manifestations de l'esprit populacier et révolutionnaire, que chez les deux frères. L'historien de Julie de Lespinasse, tout

(1) Voir pour la conférence de M. de Ségur sur les Goncourt, le *Figaro* du samedi 20 janvier 1912. M. de Ségur apprécie assez sévèrement les deux frères, dont il reste néanmoins le disciple.

comme ceux de la du Barry, s'est efforcé de faire bien connaître le XVIIIme siècle, pour le faire bien aimer ; il a voulu révéler dans son spirituel prestige, dans ses grâces séduisantes, pour obliger le lecteur à subir le charme pénétrant et subtil du souvenir de cette époque. Et comme les Goncourt, comme M. Masson, il s'est surtout efforcé de faire parler ses personnages et de les présenter, bien vivants, dans leur cadre intime et familier, et reconnaissables par une abondance de menus détails authentiques. Il a largement puisé dans les autographes, dans les billets, dans les chiffons, et c'est grâce à ces petits objets, qu'il est parvenu à donner tant de pittoresque et de vérité, à ses reconstitutions, à ses miniatures.

Les Goncourt semblent avoir encore inspiré Lenôtre. L'auteur du « Tribunal révolutionnaire », du « Chevalier de Maison-Rouge » et de tant d'autres œuvres devenues populaires, s'est donné à tâche d'ajouter quelques chapitres d'un intérêt remarquable à *l'Histoire de la Société française pendant la Révolution*. Comme les Goncourt, Lenôtre s'est voué avec une obstination, une persistance et un succès rares, à la monographie et à la miniature historiques. Ses ouvrages sont à la fois des suites de tableaux vivants et pittoresques et des compilations d'une documentation précise et remarquable. Lenôtre a comme amplifié chaque chapitre de l'*Histoire de la Société française pendant la Révolution*, mais en gardant le plan et en respectant la composition de l'ouvrage des Goncourt ; c'est ce qui rend le rapprochement si facile. Comme eux, Lenôtre cite à tout instant ses sources, et ces sources sont infiniment diverses, gazettes ou chansons, manifestes ou pamphlets encore bouillants de passion. Comme pour les Goncourt, ce qui intéresse avant tout Lenôtre, c'est le petit fait pittoresque et authentique, caractéristique des mœurs d'une époque, c'est le détail infime, mais qui est bien de son siècle qui ouvre des aperçus immenses sur la vie quotidienne de ces années troublées, sur l'existence révolutionnaire faite de puérilités, d'excès et de sauvageries. Et ce caractère de comédie sinistre, que les Goncourt ont été les premiers à saisir, Lenôtre l'a mis en évidence avec une saillie, une verve extraor-

dinaires ; cependant que M. Anatole France apportait au développement de la même thèse dans « les Dieux ont soif », l'éloquence simple de son exquis et profond scepticisme. C'est là peut-être, d'ailleurs, le seul point commun à saisir entre l'auteur de « Thaïs » et ceux de *Germinie Lacerteux* : il n'en reste pas moins intéressant et curieux à noter.

Est-ce à dire que MM. Masson, Lenôtre, le marquis de Ségur, aient été les seuls disciples des Goncourt ? Non, certes. L'énumération serait fort incomplète, si elle avait la prétention d'être méthodique. On peut affirmer que le plus grand nombre des anecdotiers modernes et des historiens des mœurs leur doivent quelque chose. Or, on sait qu'anecdotiers et historiens des mœurs pullulent à la fin du XIXme et au début du XXme siècle. Lolliée, Turquan, Arvède Barine, voire le Dr Cabanès dans ses « Indiscrétions de l'Histoire, » les monographes et les apologistes de la femme à travers les âges ont tous pour modèles plus ou moins avoués, les *vies de Madame de Pompadour, de Mademoiselle Clairon et de la du Barry.* Consciemment ou inconsciemment, ils se sont imprégnés de la mentalité des Goncourt, ils ont recherché, comme eux, en psychologues et en spécialistes, le détail piquant, l'anecdote presque scandaleuse et toujours indiscrète, et, comme eux, ils ont mis tout leur talent à satisfaire le lecteur moderne, toujours avide de pénétrer dans le privé des personnages historiques et des hommes célèbres.

Maintenant que nous avons établi l'influence des Goncourt dans les genres où on la remarque habituellement le moins, nous allons pouvoir examiner la place qu'ils occupent dans le roman contemporain. Ici encore, leur rôle n'a pas été suffisamment compris, pour n'avoir pas analysé les éléments de leur esthétique. D'ordinaire on les considère comme les précurseurs de l'école naturaliste ; nous pensons que c'est là une vue très incomplète et qu'ils eûssent désapprouvée, car ils portaient en eux un tout autre idéal, et se virent entourés de bien d'autres disciples.

Nous avons vu que par ses traits principaux, le roman, chez les Goncourt, diffère et du roman de George Sand, et de celui

de Flaubert et de celui de Balzac, et cependant, il semble issu de la conception de ces deux derniers romanciers. D'autre part, s'il clôt une période, l'ultime période romantique pour ainsi dire, il semble également indéniable que le roman des Goncourt en ouvre une nouvelle avec *Germinie Lacerteux*, cette œuvre qui restera comme l'œuvre type du réalisme ou plutôt du naturalisme. De *Germinie Lacerteux* va naître toute une série de romans signés des noms les plus divers, mais dont la filiation ne saurait rester douteuse. On peut même dire que de 1867 à 1900, presque tous les romans procèdent d'une manière plus ou moins directe des romans des Goncourt, non seulement de *Germinie Lacerteux*, mais, ce qui a été moins remarqué, de *Madame Gervaisais*, de *la Fille Elisa*, de *la Faustin*. Chaque romancier, selon son tempérament, a été particulièrement séduit par celle de ces œuvres qui convenait le mieux à sa mentalité et à ses goûts. *Germinie Lacerteux* a décidé de la vocation d'un Zola et d'un Huysmans, *Madame Gervaisais* et *Manette Salomon* ont charmé un Daudet, *la Fille Elisa* a peut-être montré sa voie à un Paul Alexis et la *Faustin* a révélé aux Jean Lorrain et aux d'Annunzio une source d'inspiration qui n'est pas près d'être tarie.

Le roman des Goncourt, ce roman si complexe, si prestigieux et si profond à la fois, contient en germe les romans de ces trente dernières années. Faut-il voir dans cette analogie une de ces rencontres fortuites sans lien de parenté ? L'amitié et le respect de la plupart de ces écrivains, pour le maître vénéré du « Grenier » d'Auteuil, ne nous permettent pas de le croire, et nous pensons qu'ici il est juste de parler d'influence. Cette influence s'est étendue bien au delà de ce qu'on est convenu d'appeler l'école réaliste et l'école naturaliste. Le mysticisme sensuel d'Huysmans, l'érotisme païen de M. d'Annunzio, la précision d'analyse de M. Hennique, la couleur de Zola, le satanisme de M. Mirbeau, la cruauté d'observation des Margueritte et des Descaves, des Céard et des Geffroy, le charme mélancolique et parisien de Daudet, tels sont les éléments sur lesquels le roman des Goncourt a imprimé sa marque indélébile. Beaucoup ont dû aux Goncourt leurs succès et leur brillante carrière, beaucoup,

l'heureuse évolution de leur talent, non seulement ceux qui se sont dits leurs élèves, mais bien d'autres encore qui pouvaient se l'avouer tout bas. Vouloir ranger les Goncourt dans la classe trop restreinte des naturalistes, nous semble l'erreur de ceux qui n'ont point aperçu le caractère original de leur esthétique. Les Goncourt, comme le dit M. Le Goffic, sont surtout des impressionnistes, des impressionnistes séduisants et charmeurs, capables des impressions les plus fortes et les plus délicates, capables surtout de hanter et d'encourager, par leur exemple, des cerveaux du même genre, mais qui manquaient de courage et d'audace.

Commençons d'ailleurs par reconnaître que les naturalistes ont été les premiers et les plus indéniables disciples des Goncourt, et que Zola, en particulier, pour être bien compris, doit être étudié à côté des auteurs de *Germinie Lacerteux*. De Zola à Paul Bourget et à d'Annunzio, l'esthétique des Goncourt s'est imposée de la manière la plus différente, présidant au choix des sujets, inspirant des procédés nouveaux de style, ouvrant à la fois l'ère du roman psychologique et mondain et du naturalisme, découvrant aux jeunes écrivains les richesses neuves et pittoresques des milieux populaires et canailles, et leur suggérant des aspirations vers des élégances et des raffinements supérieurs. Au lendemain de la mort d'Edmond, M. de Gourmont écrivait : « La domination des Goncourt s'étendit plus loin que sur une école ; hormis, peut-être, Villiers de l'Isle-Adam, il n'est aucun écrivain qui ne l'ait subie pendant vingt ans, de 1869 à 1889 ; leur instrument de règne fut le style (1) ». A notre avis, c'est vouloir encore trop restreindre l'influence des Goncourt que de faire du style, leur seul instrument de domination. Certes, leur style, charmeur et fascinant, a séduit bien des esprits, et même obsédé des inlassables chercheurs du terme expressif et de l'harmonie imitative, tels que Huysmans ou tels que les Rosny. Mais nombre d'autres écrivains ont goûté chez eux ce charme morbide, d'une sensibilité merveilleuse, à laquelle la plus petite émotion causait

(1) *Revue des Revues*, 1er août 1896, p. 210.

une souffrance incroyable ou une impression suave. D'autres encore ont aimé ce talent si souple, qu'il pouvait, tour à tour, évoquer les rudes et basses aventures d'une Germinie Lacerteux ou d'une Elisa, et les angoisses chastes et mystiques d'une Madame Gervaisais, le sensualisme cérébral d'une Faustin et les ardeurs inassouvies et languides d'une Chérie, ce talent qui pouvait être si pur dans *Sœur Philomène* et si dépravé dans *la Faustin*, qui pouvait rendre, avec une égale virtuosité, toutes les gammes des sensations humaines et particulièrement des sensations féminines. Et dans cet œuvre si considérable et si divers, chacun, suivant sa mentalité, suivant sa nature et son tempérament, s'est approprié telle ou telle qualité, et c'est ce qui explique les divergences profondes qui distinguent les successeurs des Goncourt.

Il existe une telle dissemblance entre « l'Education sentimentale » qui est de 1869, et les précédents ouvrages de Flaubert, qu'on est amené à se demander si l'auteur de « Madame Bovary » lui-même n'a pas subi le charme aristocratique des créatures des Goncourt. Frédéric Moreau et Madame Arnoux nous apparaissent comme les dignes pendants des Coriolis et des Madame Gervaisais. Frédéric Moreau est un cérébral, un être sans passion, presque sans instinct amoureux. S'il a des aventures, c'est par calcul, et s'il aime par hasard, c'est uniquement de tête. Frédéric Moreau professe pour l'acte sexuel, un dégoût analogue à celui des Goncourt. Disciple de Beyle et frère de Charles Demailly, de Coriolis, Frédéric Moreau a la tête froide et le dédain intime de la femme, dédain inné, irraisonné, mais qu'il ne peut vaincre. Il est à la fois candide et pervers, romanesque et vicieux comme les héros des Goncourt, et, comme eux, il aspire à des sensations rares, dans lesquelles son imagination et son cerveau joueront le plus grand rôle. « Cette atrophie sentimentale lui laissait la tête entièrement libre (1) ».

Comme chez les Jupillon et les Coriolis, cette tête absorbe tout l'être. L'homme ne sent plus par les sens, il sent par le

(1) FLAUBERT. *L'Education sentimentale*, p. 455.

cerveau. Jamais il ne cède à l'entraînement des sensations, mais ces sensations sont le fruit de son imagination perverse et dépravée. Ainsi, dans sa liaison avec Mme Dambreuse, Frédéric ne perd à aucune seconde la claire notion des choses, ainsi que le prouvent les deux passages suivants. « Il la convoitait comme une chose anormale et difficile, parce qu'elle était noble, parce qu'elle était riche, parce qu'elle était dévote, se figurant qu'elle avait des délicatesses de sentiment rares comme ses dentelles, avec des amulettes sur la peau et des pudeurs dans la dépravation (1) ». Et « ses jolis yeux humides pétillaient d'une passion tellement puissante. que Frédéric l'attira sur ses genoux et il se dit : « quelle canaille je fais ! » en s'applaudissant de sa perversité (2) ».

Et cette froideur dans l'amour s'explique chez Frédéric Moreau, comme chez les Goncourt par un dédain presque insurmontable pour la personnalité morale de la femme. Certes, Flaubert, dans « Madame Bovary », ne s'était pas montré un apologiste de la femme, mais il lui témoignait encore une pitié sympathique qu'il lui refuse dans « l'Education sentimentale ». A côté de Madame Arnoux, laissée volontairement énigmatique, à côté de Rosanette, qui ne saurait avoir mentalité plus adéquate à son emploi, Madame Dambreuse apparaît comme un monstre de dissimulation, un monstre infiniment séduisant d'ailleurs et que sa fausseté même rend plus fascinateur et plus exquis. Madame Dambreuse, c'est la femme, telle que la conçoivent en même temps Flaubert et les Goncourt, la femme perverse, méprisable pour l'homme de cœur, mais délicieuse pour le cerveau du dilettante, la femme dangereuse et rare, cruelle et raffinée, cynique et virtuose et dont les défauts sont la principale grâce. « Les cœurs des femmes sont comme ces petits meubles à secret, pleins de tiroirs emboîtés les uns dans les autres ; on se donne

---

(1) Flaubert. *L'Education sentimentale*, p. 452.
(2) *Idem*, p. 452.

du mal, on se casse les ongles et on trouve au fond quelque fleur desséchée, des brins de poussière, — ou le vide (1) ».

N'est-ce pas là, parfaitement définie, la mentalité de Marthe Demailly, telle qu'elle apparaît bien vite à son mari ? Le vide du cœur, le vide de l'esprit, voilà la décevante découverte de Charles en face de sa femme. Mais le vide lui-même dure peu et laisse voir tout au fond de l'être féminin cet instinct fondamental de fausseté qui est encore plus cruel à découvrir. Mme Dambreuse, cette jolie poupée, apparaît bientôt à son amant comme une grande menteuse, comme une redoutable sphynge, capable de toutes les fourberies, prête à toutes les ruses comme à tous les cynismes. On peut en juger par sa conduite après la mort de son mari : « Madame Dambreuse, s'approcha, et sans effort, avec la simplicité du devoir, elle lui ferma les paupières. Puis elle écarta les deux bras en se tordant la taille, comme dans le spasme d'un désespoir contenu et sortit de l'appartement, appuyée sur le médecin et la religieuse. Un quart d'heure après, Frédéric monta dans sa chambre.

« On y sentait une odeur indéfinissable, émanation des choses délicates qui l'emplissaient. Au milieu du lit, une robe noire s'étalait, tranchant sur le couvre-pied rose ; — Mme Dambreuse était au coin de la cheminée, debout. Sans lui supposer de violents regrets, il la croyait un peu triste ; et d'une voix dolente :

— « Tu souffres ?

— « Moi ? Non, pas du tout.

« Comme elle se retournait, elle aperçut la robe, l'examina, puis elle lui dit de ne pas se gêner.

— « Fume, si tu veux ! Tu es chez moi !

« Et avec un grand soupir :

— « Ah ! Sainte Vierge ! Quel débarras ! (2) ».

On pourrait saisir encore bien d'autres rapports entre « l'Education sentimentale » et les romans des Goncourt. Est-ce à dire, pour cela, que les Goncourt aient directement influé sur Flau-

(1) FLAUBERT. *L'Education sentimentale*, p. 474.

(2) *Idem*, p. 458.

bert? Cela semble douteux. Flaubert était trop indépendant, trop original, encore trop romantique, pour subir une orientation venant de romanciers plus jeunes, et dont il était depuis trop peu de temps l'ami. Notons simplement cette singulière coïncidence, qui marque le rapport de deux esthétiques sœurs.

D'une toute autre nature et d'une certitude plus solide, apparaît l'influence des Goncourt sur Zola. Le romancier de Médan était beaucoup plus jeune que les deux frères. En 1862, il cherchait encore sa voie, hésitant entre l'idéalisme et le réalisme, à peine fixé sur son propre tempérament et pas du tout sur son talent. En 1864, il donnait au public ces charmants, mais pâles « Contes à Ninon », qui ne laissaient guère deviner le prestigieux et vigoureux évocateur des milieux populaires. L'apparition de *Germinie Lacerteux*, en 1865, fut, pour lui, une révélation. Il s'enthousiasma pour cet art si nouveau, pour ce génie descriptif et pittoresque qui se dégageait de cette suite de tableaux admirables, présentant le peuple dans son émouvante et simple vérité. Il publia, à ce sujet, un article élogieux, dans un journal de Lyon, article qui fut inséré plus tard dans le volume intitulé : « Mes haines ». C'est encore sous le coup de l'impression causée par *Germinie Lacerteux*, qu'il écrivit « Thérèse Raquin », si différente des « Contes à Ninon ». Le 14 décembre 1868, raconte Jules de Goncourt, « nous avons eu aujourd'hui à déjeûner, notre admirateur Zola. C'était la première fois que nous nous rencontrions (1) ». Bientôt après, ils devenaient amis, d'une amitié qui ne se démentit jamais. Après la mort de Jules, Edmond resta lié avec Zola, et avec sa femme, qui furent, jusqu'à la fin, des assidus du « Grenier ». Ce fut encore Zola qui prit la parole sur la tombe d'Edmond, et qui, dans un discours sincère, relata les souvenirs de vingt ans d'amitié. Edmond de Goncourt se savait admiré de Zola et, de son côté, il aimait le talent original de son disciple. Au moment de l'organisation de son académie, ce fut à Zola qu'il songea d'abord, et s'il le raya par la suite, ce fut parce que Zola s'était présenté à l'Académie Française. Leur amitié

(1) *Journal*, tome III, p. 246.

ne s'en ressentit d'ailleurs aucunement, et Zola continua toujours à regarder les Goncourt comme ses véritables initiateurs.

C'est dans *Germinie Lacerteux* que Zola a trouvé sa voie, c'est dans la préface de cet ouvrage qu'il a puisé, en grande partie, sa conception du roman. Et cela ne fait de doute ni pour aucun critique, ni pour Zola lui-même : « Quand parut *Germinie Lacerteux*, écrit M. de Gourmont, M. Zola regardait la lune se jouer sur l'onde azurée du ruisseau bordé de saules, où Ninon, chantant une barcarolle, prend un bain sentimental. Il est inutile d'insister : tout le naturalisme, en sa partie populaire, vient de *Germinie Lacerteux*. Cette œuvre forte et hardie n'était qu'un épisode dans l'époque des Goncourt ; les années suivantes, ils donnaient *Manette Salomon* et *Madame Gervaisais*, analyse suraiguë du mysticisme maladif ; néanmoins, c'est l'histoire de la servante hystérique qui semble avoir eu l'influence la plus décisive sur le développement ultérieur du naturalisme tel qu'il fut compris par M. Zola et par ses disciples immédiats (1) ».

M. Houssaye s'exprime d'une manière à peu près semblable : « Lisez, dit-il, la préface de *Germinie Lacerteux*, écrite par MM. de Goncourt en 1864, alors que le futur auteur de « Nana » contait sans songer à mal ses jolis « Contes à Ninon ; » vous trouverez, dans ces trois pages, les principes primordiaux de la doctrine qui devait faire la fortune littéraire de M. Emile Zola : la prétention au roman vrai, le roman de la rue substitué au roman du boudoir ; le roman se faisant enquête sociale, « s'imposant les études et les devoirs de la science et en revendiquant les libertés et les franchises (2) ». *Germinie* apparaît donc comme le premier en date des romans d'observation réaliste, en même temps qu'il apparaît à Zola comme le chef-d'œuvre des Goncourt. « Moi, disait Zola, j'avoue préférer *Germinie Lacerteux* parmi les romans de MM. de Goncourt. C'est là, qu'ils ont donné la note la plus aiguë et la plus personnelle (3) ».

---

(1) *Revue des Revue*, 1er août 1896, p. 209.

(2) HOUSSAYE. *Les romanciers et le naturalisme*, p. 373.

(3) ZOLA. *Les romanciers naturalistes*, p. 243.

Certes, Flaubert, dans «Madame Bovary», s'était montré réaliste, et du réalisme le meilleur et le plus sincère, mais son réalisme restait encore et surtout psychologique. « Madame Bovary» était l'étude d'un caractère et d'une mentalité plus que l'étude d'un tempérament. *Germinie Lacerteux* n'est, presque tout entière, que l'étude d'un tempérament et d'un tempérament passif. Comme l'écrit justement M. Brunetière : « *Germinie Lacerteux*, dans l'histoire de ce temps, c'est le premier roman où l'être humain n'ait plus de la liberté que l'apparence, « fonctionne », au lieu « d'agir », et ne cesse, enfin, de fonctionner qu'en cessant de vivre (1) ».

Or, les héros de Zola ne sont précisément que des tempéraments, des êtres mûs par leurs seuls instincts, des êtres « agis », obéissant à la poussée irrésistible de leurs natures. Zola, dans la composition de ses romans, dits expérimentaux, romans inspirés de *Germinie Lacerteux*, met en présence non pas des hommes, mais des tempéraments, du contact desquels toute l'action découlera. Aussi se préoccupera-t-il de bien fixer les atavismes, les ascendances ; il se fera le médecin de ses héros, pour mieux connaître leurs crises. Il se rendra compte de leur circulation du sang, de leur respiration, il notera, avec une rigoureuse précision, les accidents physiologiques auxquels ils peuvent être sujets. Disciple des Goncourt, mais aussi de Claude Bernard, Zola veut que le romancier soit à la fois un observateur et un expérimentateur : « L'observateur, chez lui, donne les faits tels qu'il les a observés, pose le point de départ, établit le terrain solide sur lequel vont marcher les personnages et se développer les phénomènes. Puis, l'expérimentateur paraît et institue l'expérience, je veux dire fait mouvoir les personnages dans une histoire particulière, pour y montrer que la succession des faits y sera telle que l'exige le déterminisme des phénomènes mis à l'étude (2) ». Cette doctrine n'est pas si différente de celle que révèlent les tragédies de Racine ; mais, au lieu de partir d'un

(1) *Revue des Deux mondes*, 1er janvier 1889, p. 220.
(2) Zola. *Le roman expérimental*, p. 7.

caractère, Zola et les Goncourt partent d'un tempérament. Cela posé, la méthode de développement sera d'une même logique rigoureuse, car les uns et les autres sont des déterministes convaincus.

Germinie Lacerteux est une hystérique et une nymphomane. Toute son histoire découle de cette particularité physique. Pas une aventure qui n'en soit la manifestation. Les Goncourt étudient un cas pathologique et ils l'étudient en médecins, n'épargnant aucun détail pour montrer que, chez Germinie, ce sont uniquement les instincts physiques qui agissent et qui précipitent son être dans des horreurs qui répugnent à son cerveau lucide.

Zola, dans « Thérèse Raquin », n'a pas procédé d'une autre manière. Les deux personnages principaux, Thérèse et Laurent ne sont pas des caractères, mais bien des tempéraments, et pour mettre en valeur le nervosisme de Thérèse et la nature sanguine et impulsive de Laurent, Zola n'a épargné aucun trait. Nous n'avons du reste qu'à écouter parler l'auteur lui-même, dans sa préface : « On commence, j'espère, à comprendre, dit-il, que mon but a été un but scientifique, avant tout. Lorsque mes deux personnages, Thérèse et Laurent, ont été créés, je me suis plù à me poser et à résoudre certains problèmes : ainsi, j'ai tenté d'expliquer l'union étrange qui peut se produire entre deux tempéraments différents, j'ai montré les troubles profonds d'une nature sanguine au contact d'une nature nerveuse. Qu'on lise le roman avec soin, on verra que chaque chapitre est l'étude d'un cas curieux de physiologie. En un mot, je n'ai eu qu'un désir : étant donné un homme puissant et une femme inassouvie, chercher en eux la bête, ne voir même que la bête, les jeter dans un drame violent et noter scrupuleusement les sensations et les actes de ces êtres. J'ai simplement fait sur deux corps vivants, le travail analytique que les chirurgiens font sur des cadavres (1) ». Cette préface pourrait être signée des Goncourt, avec cette seule différence que les Goncourt, s'ils ont cherché la

(1) Zola. Préface de la 2me édition de *Thérèse Raquin*.

bête, s'ils ont vu la bête, n'ont pas vu et n'ont pas cherché que la bête. Ce qui nous impressionne à tel point chez *Germinie Lacerteux*, c'est qu'il y a en quelque sorte chez elle, un dédoublement de la personnalité, la bête d'un côté, l'âme de l'autre, la bête dominant l'âme, la terrassant, mais ne réussissant pas à l'aveugler, à lui voiler la honte où elle va s'enliser. Chez Thérèse Raquin, rien de tel. Thérèse et Laurent sont l'un et l'autre tout instincts. Ils ne raisonnent pas, ils sont aveuglés. Ils suivent la pente fatale, sans répugnance, ni conscience. Laurent ne peut pas ne pas tuer Camille et Thérèse ne peut pas n'y pas consentir. La fatalité du crime est dans leur sang, comme le lien qui les jette dans les bras l'un de l'autre est dans leur peau : « Il y avait eu, à la même heure, chez cette femme et chez cet homme, une sorte de détraquement nerveux qui les rendait pantelants et terrifiés à leurs terribles amours. Une parenté de sang et de volupté s'était établie entre eux. Ils frissonnaient des mêmes frissons, leurs cœurs, dans une espèce de fraternité poignante, se serraient aux mêmes angoisses (1) ».

Et quand, le crime commis, Thérèse et Laurent se marient et se sentent pris de remords et de terreurs, ces terreurs et ces remords ne sont que des réactions physiques. « La nature sèche et nerveuse de Thérèse avait agi d'une façon bizarre sur la nature épaisse et sanguine de Laurent. Jadis, aux jours de passion, leur différence de tempérament avait fait de cet homme et de cette femme un couple puissamment lié, en établissant, entre eux, une sorte d'équilibre, en complétant pour ainsi dire leur organisme. L'amant donnait de son sang, l'amante de ses nerfs, et ils vivaient l'un dans l'autre, ayant besoin de leurs baisers pour régulariser le mécanisme de leur être. Mais un détraquement venait de se produire ; les nerfs surexcités de Thérèse avaient dominé. Laurent s'était trouvé tout d'un coup jeté en plein éréthisme nerveux, sous l'influence ardente de la jeune femme. Son tempérament était devenu peu à peu celui d'une fille secouée par une névrose aiguë. Il serait curieux d'étudier les change-

(1) Zola. *Thérèse Raquin*. Ed. C. Lévy, p. 69.

ments qui se produisent parfois dans certains organismes, à la suite de circonstances déterminées. Ces changements qui partent de la chair, ne tardent pas à se communiquer au cerveau, à tout l'individu (1) » : « Ses remords étaient purement physiques, son corps, ses nerfs irrités et sa chair tremblante avaient seuls peur du noyé. Sa conscience n'entrait pour rien dans ses terreurs, il n'avait pas le moindre regret d'avoir tué Camille (2) ».

Si Thérèse et Laurent sont plus exclusivement impulsifs que les personnages des Goncourt, il n'en reste pas moins vrai, que c'est aux Goncourt que Zola emprunte ses procédés d'observation pour noter les sensations. L'observation physiologique, la « clinique de l'amour » se retrouvent chez le romancier de Médan, comme chez les deux frères. Comme eux, il note avec précision les spasmes humains. Comme eux, et plus encore, il s'inquiète de la santé, de l'atavisme ; comme eux, il ne donne à ses héros que des émotions parfaitement en rapport avec leur tempérament, émotions vécues, mais aussi émotions rares et morbides, comme chez les Goncourt. Thérèse Raquin et Madeleine Férat, Marthe Mouret et Angélique apparaissent bien les sœurs des Germinie Lacerteux et des Madame Gervaisais, des Elisa et des Chérie. Détraquées, elles le sont toutes également, par excès de sensualité ou de cérébralisme ; mais elles vivent dans cette folie violente ou mystique, perverses avec inconscience, jouissant avec cruauté de leurs vices ou de leurs méfaits.

Thérèse Raquin est bien une héroïne des Goncourt, avec le charme en moins : cette femme aux instincts dépravés, qui éprouve une joie indicible à faire le mal, une joie de malade et de maniaque, une volupté à mentir et à tromper : « Elle trouvait une volupté amère à tromper Camille et Madame Raquin ; elle n'était pas comme Laurent, affaissée dans le contentement épais de ses désirs, inconsciente du devoir ; elle savait qu'elle faisait le mal, et il lui prenait des envies féroces de se lever de

(1) *Thérèse Raquin*. Ed. C. Lévy, p. 87.
(2) *Idem*, p. 87.

table et d'embrasser Laurent à pleine bouche, pour montrer à son mari et à sa tante qu'elle n'était pas une bête et qu'elle avait un amant (1) ». Et leur crime apparaît d'abord aux deux complices comme une jouissance suprême : « Le crime leur semblait comme une jouissance aiguë qui les écœurait et les dégoûtait de leurs embrassements (2) ». Plus tard, alors que les remords la hantent nuit et jour, Thérèse éprouve un âpre plaisir à provoquer Laurent et à recevoir ses coups : « Thérèse mollissait sous les coups, elle goûtait une volupté âpre à être frappée ; elle s'abandonnait, elle s'offrait, elle provoquait son mari pour qu'il l'assommât davantage (3) ».

Et cependant, Thérèse, comme Germinie, comme Elisa, n'est pas dénuée d'aspirations supérieures vers l'élégance et vers la distinction. Elle aussi souffre du contact des gens grossiers, elle aussi possède un fond d'aristocratique sensibilité, que froissent les rudes manières de Laurent et qu'irritent les mœurs populaires des invités de sa tante : « Un coude sur la table, la joue appuyée sur la paume de la main, elle regardait les invités de sa tante et de son mari, elle les voyait à travers une sorte de brouillard jaune et fumeux qui sortait de la lampe. Toutes ces têtes-là l'exaspéraient. Elle allait de l'une à l'autre avec des dégoûts profonds, des irritations sourdes (4) ». Les héroïnes de Zola ont ceci de commun avec celles des Goncourt, qu'elles sont des inassouvies, surtout celles du début de la carrière de Zola. Thérèse et Madeleine Férat, dans un genre, Marthe Mouret, dans un autre, ont des aspirations qui étonnent chez des femmes de leur classe, comme elles étonnaient chez *Elisa* et chez *Sœur Philomène*. Plus tard, Zola pourra se dégager de l'influence des Goncourt et créer des femmes plus équilibrées, plus délibérément matérielles, moins fiévreuses et moins angoissées, fixées dans le vice sans dégoût, comme Nana, ou dans la platitude

(1) *Thérèse Raquin*. Ed. C. Lévy, p. 35.
(2) *Idem*, p. 80.
(3) *Idem*, p. 114.
(4) *Idem*, p. 21.

d'une vie bourgeoise traversée un jour d'une violente lueur d'amour, comme Hélène Mouret, natures placides et stables, qu'effleurent à peine les affres de l'inconnu. C'est que Zola a mis tous ses efforts à se dégager des Goncourt et à ne pas rester leur simple élève. Il a eu la prétention de savoir mieux évoquer et mieux faire mouvoir les masses, d'avoir plus de souffle et plus de passion, et surtout d'être plus scientifique que ses anciens maîtres : « Mes livres, dit-il, dans des Notes intimes, seront de simples procès-verbaux. Les de Goncourt seront si bien écrasés par la masse (par la longueur des chapitres, l'haleine de passion et la marche logique), qu'on n'osera pas m'accuser de les imiter (1) ».

Il n'en reste pas moins que c'est à *Germinie Lacerteux* qu'il doit l'orientation de sa carrière et, en particulier, le choix de ses sujets. Quand on lit les « Contes à Ninon », on ne prévoit guère que l'auteur, deux ans plus tard, écrira « Thérèse Raquin », suivie de « l'Assommoir » et de « Nana ». Rien n'annonce encore cette connaissance et ce goût du peuple. C'est *Germinie Lacerteux* qui lui a révélé les richesses pittoresques de la populace et l'intérêt que peut présenter l'étude consciencieuse de ses mœurs. *Germinie Lacerteux* découvrait à Zola un merveilleux champ d'expérience et d'observation, tout neuf et tout inconnu, où le romancier n'avait qu'à regarder et à choisir. *Germinie Lacerteux* lui révélait aussi la poésie et le charme des faubourgs et de la banlieue parisienne, poésie et charme un peu canailles, certes, mais si vivaces et si impressionnants.

Jusque-là, les romanciers n'avaient reproduit que des drames bourgeois, mondains ou paysans, et Flaubert même n'avait pas pensé rompre avec cette tradition. Les Goncourt, les premiers, avaient évoqué de vraies créatures du peuple, une bonne, un souteneur, des petits boutiquiers, des filles évoluant dans leur cadre habituel ; les premiers, ils avaient osé décrire un bal de barrière, l'amour aux « fortifs » et les hasards du racolage, et Zola, dans ses romans, n'a fait que suivre la même voie. Lui

(1) P. Martino. *Le roman sous le 2e Empire.*

aussi a compris, observé, rendu, avec une science picturale prestigieuse, les bas-fonds de Paris et leurs habitants. La description du passage du Pont-Neuf, dans « Thérèse Raquin », et des rendez-vous de la haute noce parisienne, dans « Nana », sont d'admirables pages qui, pour rappeler le souvenir des Goncourt, n'en ont pas moins de mérite. C'est encore aux Goncourt que Zola a emprunté cette recherche et ce souci du décor, du petit détail pittoresque. Bien des descriptions de Zola, par leur raffinement, par leur grâce et par leur charme, rappellent certaines pages des Goncourt, telle, par exemple, cette description de la chambre nuptiale, dans « Thérèse Raquin » : « Un feu clair flambait dans la cheminée, jetant de larges clartés jaunes, qui dansaient au plafond et sur les murs. La pièce était ainsi éclairée d'une lueur vive et vascillante ; la lampe, posée sur une table, pâlissait au milieu de cette lueur. Madame Raquin avait voulu arranger coquettement la chambre qui se trouvait toute blanche et toute parfumée, comme pour servir de nid à de jeunes et fraîches amours ; elle s'était plû à ajouter au lit quelques bouts de dentelle, et à garnir de gros bouquets de roses les vases de la cheminée. Une chaleur douce, des senteurs tièdes traînaient. L'air était recueilli et apaisé, pris d'une sorte d'engourdissement voluptueux. Au milieu du silence frissonnant, les pétillements du foyer jetaient de petits bruits secs. On eût dit un désert heureux, un coin ignoré, chaud et sentant bon, fermé à tous les cris du dehors, un de ces coins faits et apprêtés pour les sensualités et les besoins de mystère de la passion (1) ».

Le charme qui se dégage de cette simple et fine peinture, ce charme de couleur délicate et raffinée semble venir de la plume des Goncourt. Mais, dira-t-on, ces tableaux sont rares chez Zola, tandis que les crudités, les horreurs, y abondent. Sans doute, mais ces crudités, ces horreurs, peut-être Zola ne les eût-il pas osées, sans l'encourageant exemple de *Germinie Lacerteux*. Les Goncourt n'avaient pas hésité à nous dévoiler les affreux

---

(1) Zola. *Thérèse Raquin*, p. 81.

mystères de la « Bourbe » (1). Zola évoqua, dans leur atroce vérité, les scènes de la « Morgue (2). On ne saurait dire laquelle de ces deux visions est la plus répugnante ; et Nana elle-même ne nous traînera pas dans des lieux plus bas et plus malpropres que Germinie ou que la Fille Élisa.

Mais il faut faire cette restriction, que les Goncourt choisissaient parmi les horreurs, qu'ils les dosaient, les raffinaient, les aristocratisaient, tandis que Zola ne sait ni les choisir, ni les doser, ni les raffiner, ni les aristocratiser. La faute n'en revient pas à son style aussi coloré, plus vigoureux, plus riche même que celui des Goncourt, mais plutôt à un certain manque de goût, à un manque de distinction naturelle, qui l'empêche précisément de saisir le caractère artistique de toute chose. Zola voit tout gros, tout commun, tout trivial, tandis que les Goncourt saisissaient dans les scènes les plus honteuses et dans les plus crapuleuses horreurs, cette note pittoresque qui les fait presque accepter. C'est que la mentalité intime de Zola diffère essentiellement de celle des Goncourt. Les auteurs de *Germinie Lacerteux* sont des artistes et des aristocrates qui ne nous donnent de la réalité qu'une vision réfractée, quintessenciée, élégantisée, consciemment et souvent aussi inconsciemment. Quand, dans leur désir de vérité, ils sont amenés à nous présenter des tableaux trop crûs, on sent qu'ils en souffrent eux-mêmes plus que nous et qu'ils se font violence. Tout au contraire, Zola se complaît dans les scènes ordurières. Bien loin de les relever, il insiste sur les laideurs d'un être, ou sur les détails répugnants d'un tableau. Il matérialise à outrance des êtres qui paraissaient, au début, de purs esprits ; il ne voit à leurs actions que des mobiles d'ordre inférieur, et cela, bien avec une persistance comique.

Si l'on veut se rendre compte de la divergence profonde qui sépare les Goncourt de Zola, on n'a qu'à lire successivement *Madame Gervaisais* et « La Conquête de Plassans ». Les sujets ne sont pas sans rapport du reste. Dans l'un et l'autre roman, on

(1) *Germinie Lacerteux.*
(2) *Thérèse Raquin.*

assiste à la crise d'ardeur religieuse d'une femme. Marthe Mouret, comme Madame Gervaisais, a commencé par être une incroyante. L'une et l'autre, après leur conversion, se sont jetées dans les transports de la foi, avec une fureur inconsciemment sensuelle ; l'une et l'autre se sont détachées de leurs devoirs naturels pour s'adonner à leur passion nouvelle. Madame Gervaisais a négligé son fils unique, enfant délicat et sensible; Marthe, son mari et ses enfants. L'une et l'autre meurent brûlées par la consomption ou la phtisie, dans un état d'illuminisme violent. Dans les détails même, à toute minute, reviennent sous la plume de Zola des réminiscences de Madame Gervaisais. Les deux héroïnes se convertissent à la suite des émotions de la semaine sainte et les rapports des deux œuvres se retrouvent jusque dans le style : « Elle usait ses genoux sur les dalles de Saint-Saturnin, écrit Zola, vivait dans les cantiques, dans les adorations, se soulageait en face des ostensoirs rayonnants, des chapelles flambantes, des autels et des prêtres luisants, avec des lueurs d'astres sur le fond noir de la nef. Il y avait, chez elle, une sorte d'appétit physique de ces gloires, un appétit qui la torturait, qui lui creusait la poitrine, qui lui vidait le crâne, lorsqu'elle ne le contentait pas. Elle souffrait trop, elle se mourait, et il lui fallait venir prendre la nourriture de sa passion, se blottir dans les chuchottements des confessionnaux, se courber sous le frisson puissant des orgues, s'évanouir dans le spasme de la communion. Alors, elle ne sentait plus rien, son corps ne lui faisait plus mal. Elle était ravie à la terre, agonisant sans souffrance, devenant une pure flamme qui se consumait d'amour (1) ». Ne croirait-on pas entendre les Goncourt, en lisant cette prose si lyrique, si picturale et si troublante, qu'elle fait passer dans nos nerfs le frisson de Marthe Mouret et de Madame Gervaisais. Mais, si nous poursuivons la lecture de « La Conquête de Plassans », nous sommes bientôt surpris des fautes de goût, des dissonances qui échappent à l'auteur, de certaines impropriétés de termes, choquantes et qui laissent voir que ce lyrisme n'est pour le

(1) Zola. *La Conquête de Plassans*, p. 261.

romancier qu'un vêtement d'emprunt qui tombe, lorsque nous percevons le motif de la conversion de Marthe. Zola nous met subitement en présence d'une amoureuse banale, désirant l'étreinte de l'abbé Faujas, alors qu'on la croyait, jusque là, une grande hystérique dont les sens ne pouvaient s'assouvir que d'émotions immatérielles et supérieures. Nous en voulons à Zola de cette révélation qui enlève tout le charme de l'héroïne. Si Marthe Mouret n'est qu'une vulgaire amoureuse, elle ne nous intéresse plus. Elle nous devient même antipathique, en devenant banale. Voilà une faute de goût bien caractéristique du génie de Zola et qui nous montre que si l'auteur de *Germinal* a pu admirer et imiter les Goncourt, il n'a pas su leur emprunter ce charme aristocratique et ce tact exquis, cette nuance de morbidesse et cette science de l'émotion rare qui constituent leur plus délicieuse originalité. On ne saurait nier, pour cela, que Zola ait pris, chez les Goncourt, les principes premiers de son naturalisme, et qu'à ce titre, il doive être considéré comme leur élève, ainsi que tous les naturalistes de sa suite.

Cette influence sur les romanciers naturalistes, Edmond de Goncourt l'a d'ailleurs revendiquée de son vivant dans la préface de *Chérie*, ainsi que le remarque Mme Daudet, qui ajoute : « Supprimez *Germinie Lacerteux* qui a vingt-cinq ans de date, et voyez ce qui reste des Lemonnier, Alexis, Maupassant, sans compter les sous-ordres. Dans la lèpre du faubourg ouvrier, la rue montante vers les champs, dans la banlieue poudreuse et sur la table d'amphithéâtre, et dans l'hospice, les Goncourt ont ramassé la littérature actuelle faite de ce que respire et aspire l'humanité que nous coudoyons tous les jours, ces livres qui, non seulement se lisent, mais émanent tant d'éléments de toute sorte ; ce sont eux les maîtres et les devanciers naturalistes, bien avant Zola et mieux que Flaubert vêtu de pourpre carthaginoise, et que Victor Hugo, l'homme élément épris du verbe, bien plus que d'humanité (1) ».

Des adversaires des Goncourt, tels que M. Doumic, n'ont pu

(1) Mme DAUDET. *Souvenir aut. d'un groupe littéraire*, p. 125.

contester cette influence : « Elle a été profonde, écrit M. Doumic, et on peut le regretter, on ne saurait du moins le contester..... Ce sont eux qui ont enseigné aux romanciers à collectionner les « documents », c'est-à-dire à remplacer la fleur vivante de l'observation par l'échantillon desséché que le botaniste conserve dans son herbier. Ce sont eux qui leur ont enseigné à faire fi de l'imagination et à se recommander de l'autorité de la science ; ce sont eux qui ont donné l'exemple de se passer de l'étude morale, et de croire que les contestations de la médecine et de la physiologie ne laissent plus après elles de mystère. Ce sont eux qui, élevant leur impuissance en théorie, ont banni du roman l'art du récit et fait un mérite de l'absence de la composition (1) ».

Nous étudierons d'abord les romanciers naturalistes groupés autour de Zola, fidèles du « Grenier », qui peuvent se rattacher plus ou moins à l'école de *Germinie Lacerteux* dont ils ont appliqué, le plus souvent aussi exagéré les caractères essentiels. Ils sont innombrables d'ailleurs, ces naturalistes qui ont mis tous leurs efforts et quelquefois leur talent à illustrer des faits divers du trottoir, de la boutique ou de l'usine, et qui se sont volontairement limités à être les poètes de l'ouvrière, de la fille, ou du petit rentier, ces naturalistes qui, dans leurs romans, se sont bornés à représenter dans leur simple et cruelle vérité, des pages de l'existence courante et nous ont révélé des drames d'une banalité navrante, mais qui émurent pourtant par la sincérité de leur réalisme.

Un des premiers, se présente M. Léon Hennique. Cet élève de Zola fut en même temps l'ami des Goncourt. Edmond le désigna dans son testament, comme membre de sa future Académie, et comme exécuteur testamentaire avec Daudet. Il avait été l'un des hôtes les plus assidus du « Grenier » et l'un des amis les plus intimes du survivant des deux frères, pour lesquels il professait une grande admiration. L'apparition de son premier roman, « la Dévouée », fut une révélation sensationnelle, qui émut son

(1) Doumic. *Revue des Deux-Mondes*, 15 août 1896, p. 942.

entourage et particulièrement Zola. L'auteur de «Nana» crut reconnaître, dans le nouvel ouvrage, presque un chef-d'œuvre. Dans « le Roman Expérimental », il consacra un article des plus élogieux à la « Dévouée ». « M. Hennique, dit-il, me paraît apporter ce don de création qui fait vivre un personnage, qui le place dans son air propre, lui donne le geste naturel et la voix juste. Il suffit d'une phrase, pour créer. Seulement, il faut avoir le sens du réel, et je connais des écrivains du plus rare mérite, comme stylistes, qui s'épuiseront, pendant des mois, sur la perfection d'une phrase, sans jamais arriver à lui souffler la vie (1) ». Ce sens du réel, ce sens de la vie, M. Hennique semble l'avoir emprunté aux Goncourt.

Comme eux, M. Hennique pratique l'observation des milieux populaires. Il cherche le détail vécu, le détail pittoresque, parfois même le détail raffiné : « Le soleil, comme blessé à mort par un bras invisible, tombait ensanglantant de plus en plus l'horizon (2) ». — « Par une matinée sans souffle du mois de janvier 1827, devant l'église Saint-Sulpice, poudrée à frimas, comme une chanoinesse Louis XV... (3) ». Il pousse, comme les Goncourt, le goût de la vérité, jusqu'à faire parler à ses héros le langage de leur classe sociale ou de leur profession, dans son incorrecte saveur. Les épithètes les plus vertes et les détails les plus répugnants servent à M. Hennique, pour évoquer la réalité dans toute son horreur, ou dans toute sa simplicité bourgeoise. C'est ainsi qu'on le voit tour à tour représenter les effrayants tableaux de l'Ecole pratique de médecine (4), et l'enfance intime de Loulou Jeoffrin : « Finalement, écrit M. Hennique, ils gardèrent Lou. Et, jusqu'à sa huitième année, en compagnie d'une bande joyeuse de galopins, vif, déguenillé, les fesses au vent, doré comme un fruit mûr, l'abandonné polissonna dans la rue, avec les rayons de soleil, culbuta sur les trottoirs, tripota la

(1) Zola. *Le roman expérimental*, p. 237.
(2) Hennique. *La Dévouée*, p. 16.
(3) Hennique. *La Dévouee*, p. 58.
(4) Hennique. *La Dévouée*, p. 40.

boue des ruisseaux, fut le camarade des chiens du quartier, hanta les rez-de-chaussées, où s'étiolent des géraniums, des pensées et des résédas, plantes chères aux concierges. Le macadam lui usa plus d'un fond de culottes, le cailloutis raboteux des routes, plus d'une paire de souliers... (1).

Comme les Goncourt, M. Hennique choisit ses personnages dans le peuple, et comme eux, leur donne des aspirations étrangères à leur classe, qu'ils ne peuvent réaliser. Jeoffrin rêve de ballons et Michelle d'un avenir brillant, avenir qu'elle n'ose espérer. Les héros de M. Hennique, comme ceux des Goncourt, sont des monomanes et des passifs, des êtres que la vie meurtrit et qui suivent la pente de leurs instincts, indolents, comme Michelle, ou brutalement égoïstes, comme Jeoffrin. Michelle est bien la sœur de Germinie Lacerteux. Elles n'ont pas plus de chance l'une que l'autre, et l'une et l'autre souffrent de leur destinée dont elles sont les jouets passifs, quoique tacitement révoltés : « Michelle murmura : je n'ai pas de chance, pas de chance ! C'était le refrain qu'elle chantait depuis des années, chaque fois qu'un nouveau malheur la frappait. Quand elle avait dit : je n'ai pas de chance ! toute pensée de révolte l'abandonnait, et une langueur triste la plongeait dans un demi-sommeil particulier, dans la tranquillité inconsciente et rêveuse des bêtes qui marchent vers l'abattoir (2) ».

Michelle Jeoffrin rappelle la Fille Elisa, cette autre malchanceuse, lasse de la destinée qui la roule sans répit, qui la brutalise sans une éclaircie de bonheur et sans trève. M. Hennique est pessimiste et son pessimisme est tout voisin de celui des Goncourt, nuancé de pitié, de ce vague humanitarisme dont il n'ose voir l'inanité.

Ces personnages, M. Hennique a encore le soin et le souci de les placer dans leur cadre, quoiqu'avec plus de rigueur et moins de charme que les auteurs de *Germinie Lacerteux*, surtout avec moins de recherche dans le style. Et ce cadre, c'est

(1) Hennique. *La Dévouée*, p. 67.
(2) Hennique. *La Dévouée*, p. 158.

toujours Paris ou la banlieue parisienne (1), ce Paris et cette banlieue qui avaient inspiré à Zola, dans une « Page d'Amour », de si admirables descriptions.

Dans la composition même de « La Dévouée », se retrouve la marque de son origine. Ce roman, comme ceux des deux frères, est une juxtaposition de tableaux, complets et parfaits en eux-mêmes, placés pour produire un effet de contrastes. « La Dévouée » apparaît bien ainsi comme un succédané de *Germinie Lacerteux*, quoiqu'elle ne soit pas une biographie, mais le récit d'une crise suprême.

Cet ouvrage se distingue cependant des romans des Goncourt, par un degré d'horreur presque invraisemblable et un cynisme d'expression inconnu des auteurs de *Germinie Lacerteux*. Jeoffrin n'est pas seulement un monomane, un malade, c'est un monstre d'égoïsme, de cruauté, de dissimulation, qui empoisonne une de ses filles, et accuse l'autre pour la faire exécuter et recueillir l'héritage de ses deux enfants, et tout cela, sans remords, sans angoisses, sans hésitations. Il faut avouer que le forfait, s'il est donné comme exceptionnel, demeure néanmoins un peu trop hors nature pour être pris au sérieux. Cette outrance montre mieux que tout autre argument, ce qu'il y avait de mesuré, de modéré, dans le réalisme des Goncourt, et combien leur imitation, sans leur distinction naturelle, était, pour leurs élèves, chose téméraire.

Au nom de M. Hennique, vient tout naturellement se joindre celui de M. Paul Alexis, son contemporain, presque son frère en littérature, fréquentant lui aussi « au Grenier » et professant pour les maîtres du naturalisme, un respect qui est allé jusqu'à l'imitation. « La fin de Lucie Pellegrin » appartient bien à la série des œuvres inspirées par *Germinie Lacerteux* et par la *Fille Elisa*. Cette nouvelle contient l'application de tous les principes esthétiques des Goncourt. L'action, située dans un milieu populaire, est courte et simple : la mort d'une fille de Montmartre. Le milieu est reproduit dans sa vérité la plus sai-

(1) HENNIQUE, *La Dévouée*, p. 23.

sissante. M. Paul Alexis, dans ses descriptions, procède comme les Goncourt, par petites touches, recherchant le détail pittoresque avec un raffinement d'artiste. Son style, délicat et ciselé, contient des finesses délicieuses et des crudités brutales ; il ne recule devant l'évocation d'aucune lèpre morale ou physique et il a le souci de l'élégance et de la distinction. Il vise surtout l'effet coloré, pictural, vivant, qui agit sur notre esprit, mais seulement après avoir agi sur nos sens ; enfin, comme les Goncourt, il met tout son talent au service de la vérité, mais, quoi qu'on en dise, de la vérité réfractée, raffinée.

Rien ne saurait mieux faire comprendre l'influence des Goncourt sur Paul Alexis, que ces dernières lignes de « Lucie Pellegrin » : « Un reflet de gaz, qu'on venait d'allumer dans la rue, jaunissait seulement les vitres. Il passait de temps en temps des fiacres sur le boulevard extérieur. Tout à coup, Lucie Pellegrin, qui n'avait plus remué dans son fauteuil, souleva la tête : l'orchestre de l'Elysée jouait un quadrille. Elle voulut essayer de se traîner au moins jusque sur le balcon ; mais, à peine debout, ses jambes fléchirent. Etendue de tout son long, parmi des tessons de bouteilles, au milieu d'une mare poisseuse, elle ne put ramper que jusqu'à la descente de lit ; et c'est là qu'elle mourût, vers onze heures, au premier soleil du feu d'artifice. Miss (la chienne), heureusement délivrée, fit le même soir cinq petits chiens (1) ».

On pourrait trouver bien d'autres tableaux de ce genre dans l'œuvre de M. Paul Alexis, mais aucun ne nous semble plus dramatique dans sa sobre vérité que cette brève et triste vision qui enthousiasma Zola : « Voilà la grande force du vrai, disait-il. Il reste éternel. Tout document apporté est incontestable. La mode ne peut rien contre lui. Ajoutez qu'un artiste est derrière l'observateur, donnant sans cesse aux faits observés la flamme de sa nature, l'arrangement de son goût. Ce n'est point une idéalisation, une déformation, c'est une composition logique, classant les faits, et les faisant valoir. L'imagination,

(1) *Les femmes du père Lefèbre.* La fin de L. Pellegrin, p. 142.

comme je l'ai dit souvent, ce n'est plus ici l'invention baroque, se lançant dans une fantaisie folle, mais un ressouvenir de vérités entrevues et un rapport des idées entre elles. Par exemple, l'imagination dans « la fin de Lucie Pellegrin », c'est cette chienne pleine qui traverse l'action et qui faits ses petits sur le lit, pendant que sa maîtresse achève de mourir par terre. Toute la nouvelle est ainsi d'un art très travaillé, dans une simplicité apparente (1) ». La conception du tableau littéraire attribuée par Zola à M. Paul Alexis, n'est autre que la conception même des Goncourt, et c'est ce qui nous permet de ranger l'auteur de « la fin de Lucie Pellegrin » et de « l'Infortune de M. Fraque » parmi les plus fervents disciples des Goncourt. Ajoutons que M. Paul Alexis a fait de nombreuses adaptations théâtrales des romans de Goncourt, entre autres des *Frères Zamganno* en 1890 et de *Charles Demailly* en 1893.

Les Goncourt n'ont pas été sans peser sur le naturalisme du plus remarquable peut-être des novelliere français contemporains : Guy de Maupassant. Plus jeune de beaucoup que les Goncourt, il fit la connaissance d'Edmond par l'intermédiaire de Flaubert et resta jusqu'à la mort du Maître d'Auteuil, un des hôtes les plus familiers du « Grenier ». Ami de Huysmans et des romanciers de ce groupe, naturaliste lui-même de tempérament, parisien d'esprit et de goûts, il aima les œuvres des Goncourt. Edmond, en retour lui accorda une certaine admiration et une sympathie naturelle. Et lorsqu'on examine de près les contes et les romans de Maupassant, on est étonné de retrouver l'influence des Goncourt chez un homme d'ailleurs si profondément et si absolument dissemblable.

Il a pris des Goncourt presque autant que de Flaubert ce goût de l'observation, cette curiosité, cet amour du détail précis, élégant ou pittoresque, l'aiguë perception des choses du monde visible et la passion de la notation du petit fait caractéristique, du petit fait qui révèle la vie quotidienne. Il est encore plus convaincu que les Goncourt peut-être, de la nécessité d'un choix,

(1) Zola. *Le roman expérimental*, p. 249.

et du rôle important joué par le tempérament de l'artiste dans la représentation de la réalité. Ses descriptions même les plus brutales, même les plus simples, ont ce charme aristocratique qui distingue celles des Goncourt. On y rencontre un souci d'art et de raffinement, un sens de la vie et du modernisme presque semblable, un effort parallèle vers l'effet pictural et le tableau de genre. Ainsi dans le conte intitulé « Farce normande », Maupassant nous donne une vision qui semble renouvelée de Balzac et des Goncourt : « Puis, quand on eût bu des barils d'eau-de-vie, chacun partit se coucher ; et les jeunes époux entrèrent en leur chambre, située au rez-de-chaussée, comme toutes les chambres de ferme ; et comme il y faisait un peu chaud, ils ouvrirent la fenêtre, et fermèrent l'auvent. Une petite lampe de mauvais goût, cadeau du père de la femme, brûlait sur la commode ; et le lit était prêt à recevoir le couple nouveau, qui ne mettait point à son premier embrassement, tout le cérémonial des bourgeois dans les villes (1) ». Rien de plus simple, rien de plus vrai que cette description, dont les détails ont l'air dénués de tout arrangement, et prennent, au contraire, une apparence d'exactitude photographique. Mais, si l'on regarde de plus près, quel art ne perçoit-on pas, art exquis de simplicité, art effacé sans doute, mais d'un goût, d'un choix rare, qui rappellent le goût et le choix des Goncourt, avec plus de concision, plus de sécheresse peut-être aussi !

Maupassant ressemble encore aux Goncourt par certaines idées qu'il développe avec complaisance, ses idées sur la femme, entre autres. Il ne faut pas dire que Maupassant conçoit la femme à la manière des Goncourt, ni que ses héroïnes s'apparentent aux Faustin, aux Germinie, aux Manette Salomon ; non certes. Il existe au contraire entre la mentalité des héroïnes de Maupassant et celle des héroïnes des Goncourt, des différences irréductibles. L'héroïne de Maupassant est venue au monde vingt ans plus tard, et c'est assez pour la différencier. C'est une mondaine généralement, aux sens si pervertis, à l'ima-

(1) MAUPASSANT. *Contes de la Bécasse*, p. 111.

gination si façonnée, aux instincts si transformés, qu'elle apparaît un peu comme une créature factice, au charme inquiétant, à l'allure trouble et compliquée ; c'est la muse née pour inspirer l'homme moderne, plus moderne et moins éclairé que les Goncourt, et qui ne se rend pas compte, que derrière ce fuligineux nuage de gaze vaporeuse et parfumée, il n'y a rien que le vide : « Après les rêveuses passionnées et romantiques de la Restauration, écrit Maupassant, étaient venues les joyeuses de l'époque impériale, convaincues de la réalité du plaisir, puis voilà qu'apparaissait une transformation nouvelle de cet éternel féminin, un être raffiné, de sensibilité indécise, d'âme inquiète, agitée, irrésolue qui semblait avoir déjà passé par tous les narcotiques, dont on apaise et dont on affole les nerfs, par le chloroforme qui assomme, par l'éther et la morphine qui fouaillent le rêve, éteignent les sens et endorment les émotions. André Mariole goûtait en Michèle de Burne la saveur d'une créature factice, façonnée et entraînée pour charmer. C'était un objet de luxe rare, attrayant, exquis et délicat, sur qui s'arrêtaient les yeux, devant qui battait le cœur, et s'agitait le désir, ainsi que vient l'appétit devant les nourritures fines, dont une vitre vous sépare, préparées et montrées pour exciter la faim (1) ».

Les héroïnes des Goncourt, quelque civilisées qu'elles soient, même la Faustin, même Chérie, restent plus instinctives, plus près de la nature que celles de Maupassant. Mais elles sont leurs sœurs aînées, elles portent en germe les tendances qui s'épanouiront chez une Michèle de Burne ou chez une Madeleine Forestier. Et, si on les examine, les unes et les autres, ces parisiennes, on leur trouve, sans peine, un air de parenté. Michèle de Burne semble avoir hérité le « narcissisme » de Manette Salomon et de la Faustin, et Clotilde de Marelles l'inconsciente perversité d'une Marthe Demailly. Certaines ressemblent encore davantage aux femmes des Goncourt : ce sont les sacrifiées, les Madame Walter, même les Clotilde, et cette

(1) MAUPASSANT. Notre cœur. *Revue des Deux Mondes*, 15 mai 1890, p. 266.

« Rempailleuse », des « Contes de la Bécasse ». Elles sont bien les sœurs de Germinie Lacerteux, ces femmes qui éprouvent une suprême jouissance à se torturer, à s'avilir, à se dévouer si entièrement pour l'homme aimé. « La Rempailleuse » en est un exemple : cette femme qui travaille toute sa vie pour laisser un pécule au pharmacien Chouquet, qu'elle adore et qui la dédaigne. Toutes les héroïnes de « Bel-Ami », Clotilde, Madeleine, Madame Walter sont plus ou moins des Germinie Lacerteux se sacrifiant pour leur Jupillon, c'est-à-dire pour Georges Duroy. Et Maupassant, ce sceptique, voit, comme les Goncourt, dans cet esprit de sacrifice si intense chez la femme un beau trait qui rachète en grande partie sa naturelle fausseté, son instinctive et parfois cruelle perversité. C'est ce qui explique que Maupassant, tout comme les Goncourt, prend parfois la défense de la femme, contre le cynisme et la brutalité de certains hommes. Ils souffrent dans la chair de leurs héroïnes de ces contacts grossiers, où se manifeste la bassesse des instincts et la matérialité révoltante des mœurs. Ils pensent, les uns et les autres, « qu'une jeune fille élevée dans le rêve des tendresses futures et dans l'attente d'un mystère inquiétant, deviné indécent et gentiment impur, mais *distingué*, devait demeurer bouleversée, quand la révélation des exigences du mariage lui était faite par un rustre (1) ».

Leur conception du réalisme n'est pas quoiqu'on ait écrit bien différente. Maupassant a repris des Goncourt cette idée que la réalité n'est qu'une illusion ; « quel enfantillage, a-t-il dit dans la préface de « Pierre et Jean », de croire à la réalité, puisque nous portons chacun la nôtre dans nos pensées et nos organes. Nos yeux, nos oreilles, notre odorat, notre goût différents, créent autant de vérités qu'il y a d'hommes sur la terre. Et nos esprits qui reçoivent les instructions de ces organes, diversement impressionnés, comprennent, analysent et jugent, comme si chacun de nous appartenait à une autre race. Cha-

(1) Maupassant. Notre cœur. *Revue des Deux Mondes*. 15 mai 1890, p. 246.

cun de nous se fait donc une illusion du monde, illusion poétique, sentimentale, joyeuse, mélancolique, sale ou lugubre, suivant sa nature. Et l'écrivain n'a d'autre mission que de reproduire fidèlement cette illusion avec tous les procédés d'art qu'il a appris et dont il peut disposer. Illusion du beau, qui est une convention ! Illusion du laid, qui est une opinion changeante ! Illusion du vrai, jamais immuable ! Illusion de l'ignoble, qui attire tant d'êtres ! Les grands artistes sont ceux qui imposent à l'humanité leur illusion particulière (1) ».

La réalité présentée par Maupassant comme celle qu'ont présentée les Goncourt n'est qu'une réalité réfractée à travers leur tempérament, mais l'angle de réfraction diffère singulièrement. Maupassant, disciple de Flaubert, est plus réaliste au sens où on entend généralement ce mot, car, comme l'a dit M. Faguet (2), si on veut étudier plus tard le réalisme bien en lui-même... on ne retiendra que Maupassant comme nous ayant donné le réalisme tout pur. Or, nous savons que l'esthétique des Goncourt n'est pas une esthétique purement réaliste ; elle repose sur un idéal aristocratique très vigoureux qui incorpore l'art dans la réalité, ou, ce qui revient au même, qui ne dissimule pas la personnalité de l'auteur. Le style même de Maupassant procède avant tout du style de Flaubert. Un passage de la préface de « Pierre et Jean » montre bien sa façon de penser sur ce point. « On peut traduire et indiquer les choses les plus subtiles en appliquant ce vers de Boileau :

D'un mot mis à sa place, enseigna le pouvoir (3) ».

« Il n'est point besoin du vocabulaire bizarre, compliqué, nombreux et chinois qu'on nous impose aujourd'hui sous le nom d'écriture artiste, pour fixer toutes les nuances de la pensée, mais il faut discerner avec une extrême lucidité toutes les modifications de la valeur d'un mot, suivant la place qu'il occupe. Ayons moins

(1) MAUPASSANT. Préface de *Pierre et Jean*, p. XVIII.
(2) FAGUET. *Propos littéraires*, t. III, p. 195.
(3) MAUPASSANT. Préface de *Pierre et Jean*, p. XXXIII.

de noms, de verbes et d'adjectifs aux sens presque insaisissables, mais plus de phrases différentes, diversement construites, ingénieusement coupées, pleines de sonorités et de rythmes savants. Efforçons-nous d'être des stylistes excellents, plutôt que des collectionneurs de termes rares. » N'est-ce pas là une critique bien directe du style des Goncourt et de leur excessive recherche du terme précieux et rare ?

Le sens même du moderne diffère étrangement de l'un à l'autre et le lecteur ne mettra pas longtemps à s'apercevoir qu'ils n'appartiennent pas à la même génération de Parisiens. Chez les Goncourt se retrouve encore, bien qu'estompée, l'influence romantique. Chez Maupassant, on entrevoit déjà un Prévost ou un Bourget. L'essence aristocratique des Goncourt n'est pas en outre celle de Maupassant ; elle est plus haute et plus pure, moins éprise de faux brillant et moins cabotine.

A côté de Maupassant, parce qu'ils vécurent à la même époque et qu'ils furent liés d'amitié, il convient de citer un disciple des Goncourt, moins contestable que l'auteur de « Bel-Ami » : c'est Joris-Karl Huysmans. Ce Hollandais, qui devait être un des plus originaux et des plus expressifs prosateurs contemporains, a puisé, pour ainsi dire, à deux veines successives : le naturalisme et le mysticisme, mysticisme où revenaient les échos assourdis des souvenirs naturalistes.

Il avait été l'ami de Zola, de MM. Hennique, Geffroy, Céard et Paul Alexis, il avait fréquenté au « grenier », il s'était imprégné des écrits des Goncourt et de la parole d'Edmond ; comme Zola il avait senti son génie se révéler à la lecture de *Germinie Lacerteux* et la pensée de ce roman orienta sa carrière littéraire. Ses premières œuvres « A rebours », « Les Sœurs Vatard », ont été écrites sous cette inspiration, beaucoup plus que sous celle de Zola, et c'est ce que les critiques n'ont pas assez vu.

Pour montrer les rapports de filiation qui existent entre Huysmans et les Goncourt, nous examinerons particulièrement « Les Sœurs Vatard », et nous rapprocherons ce roman de *Germinie Lacerteux* et de *La Fille Elisa*. Tout d'abord, on est surpris du dédain semblable professé par Huysmans et les Gon-

court pour la chose romancée. Pas plus dans « Les Sœurs Vatard » que dans *Germinie Lacerteux*, ne se perçoit un effort d'imagination pour produire une intrigue ou combiner une affabulation. Leurs sujets, les Goncourd et Huysmans les prennent autour d'eux, sous leur yeux. Bien plus, ils se bornent à prendre une tranche de l'existence quotidienne de deux ouvrières, ou d'une bonne, pour nous la présenter encore palpitante, et dans sa plus saisissante et plus simple vérité.

Germinie Lacerteux est la biographie d'une bonne, « Les Sœurs Vatard » sont celles de deux ouvrières brocheuses, enfants et amoureuses les unes et les autres de la rue, de ses hasards, vivant de la vie du trottoir, vibrant à tous ces mille bruits du Paris populaire, tour à tour mutins, stridents, lugubres ou canailles, jamais indifférents. *Germinie Lacerteux* et « Les Sœurs Vatard » sont l'expression même du faubourg parisien, elles en ont la rude et rauque poésie, elles en ont aussi le charme inquiétant et sauvage. Et les décors, où les auteurs les promènent, sont leurs décors naturels, évoqués avec un souci d'exactitude constant, et une recherche heureuse du pittoresque. Huysmans s'est montré, comme les Goncourt, avec peut-être plus de relief et moins de charme, le poète et l'évocateur de la rue, et des êtres qui grouillent au bord du ruisseau, le peintre du bas peuple parisien, que les Goncourt avaient révélé au lecteur moderne et dont Huysmans a parachevé la prestigieuse illustration.

Qu'on lise la description de la rue du Cotentin (1), dans « les Sœurs Vatard », on verra reparaître ces tableaux de faubourgs, qui fourmillent dans *Germinie Lacerteux*, et qui donnent une telle sensation de vie. Et c'est précisément cette sensation de vie, de vie trépidante, fiévreuse, de cette vie de grande ville à l'atmosphère alourdie par les fumées d'usine, que Huysmans a voulu donner, à son tour, au lecteur. C'est de lui-même qu'il a parlé, lorsqu'il a écrit, à propos d'un de ses héros : Cyprien

(1) HUYSMANS. *Les Sœurs Vatard* (édit. C. Lévy), p. 75.

Tibaille : « il n'avait comme idéal, que de créer une œuvre qui fut vivante et vraie (1) ».

Et pour créer une œuvre vivante et vraie, Huysmans a suivi les mêmes errements que les Goncourt, il a employé les mêmes procédés, observant avec une ténacité, une patience, un art singuliers, la vie des personnages qu'il voulait évoquer, les détails des décors où il voulait les faire revivre ; il a expérimenté sur les autres et sur lui-même, les impressions qui pouvaient les émouvoir, et la nature de ces émotions. Il n'a négligé aucun petit fait caractéristique ; il s'est passionné lui aussi pour le document humain, il s'est montré amoureux lui aussi de la couleur, parce qu'il savait que la couleur donne l'illusion de la vie. Il a étudié l'argot faubourien, pour le replacer dans la bouche de ses créatures. Enfin, comme les Goncourt, il a mis l'art au-dessus des convenances, il n'a reculé devant la crudité d'aucun terme, devant le réalisme d'aucune image. « Oui, ma chère, avait dit l'autre, je tape dans les gens à remontoir, plus de beignes et des pepètes ; vois-tu, il n'y a qu'à vouloir, on en trouve, à gogo, des bêtes à pain, quand on sait s'y prendre (2) »... « Si vous ne me les payez pas, je vous ficherai une couleur sur la figure, et je vous détruirai le faubourg à coups de bottes (3) ». Ces passages rapprochés de certaines pages de *Germinie Lacerteux*, présentent une similitude de procédés frappante.

Les personnages eux-mêmes, dans « les Sœurs Vatard », rappellent les personnages des Goncourt. Ils en ont l'allure, le langage, les caprices, les désordres sensuels, le dérèglement mental. Ils sont des malades, des déséquilibrés, qui ont conscience de ce défaut et qui en souffrent, sans pouvoir y remédier. Eux aussi sont des passifs, comme les héros de MM. Hennique et Paul Alexis, des infortunés roulés par la vie, meurtris, lassés, pris d'angoisses, saisis de doutes, des êtres dont la mentalité

(1) Huysmans. *Les Sœurs Vatard* (édit. C. Lévy), p. 61.
(2) *Idem*, (édit. C. Lévy), p. 40.
(3) *Idem*, p. 40.

étonne, car elle est celle de déclassés que torture la pensée d'être déclassés, et qui se sentent rongés par des aspirations inassouvies et lancinantes.

Tel, Cyprien Tibaille : « frêle, et nerveux à l'excès, hanté par ces sourdes ardeurs qui montent des organes lassés, il était arrivé à ne plus rêver qu'à des voluptés assaisonnées de mines perverses et d'accoutrements baroques. Il ne comprenait en fait d'art que le moderne, se souciant peu de la défroque des époques vieillies, il affirmait qu'un peintre ne devait rendre que ce qu'il pouvait fréquenter et voir ; or, comme il ne fréquentait et ne voyait guère que des filles, il ne tentait de peindre que des filles. Au fond, même, il n'estimait vraiment que l'aristocratie et que la plèbe du vice ; en fait de prostitution, le bourgeoisisme lui semblait odieux par-dessus tout. Il raffolait de la tournure des filles du peuple, de leurs airs canailles et provoquants, de leurs gestes, mettant à nu des plaques de chair sous le caraco, alors qu'elles lapaient du vin, ou mangeaient de caresses la face ribotée de leurs hommes. Il raffolait plus encore des dépravations des ravageuses de haute lice ; leurs senteurs énergiques, leurs toilettes tourmentées, leurs yeux fous le ravissaient. Son idéal allait même jusqu'à l'extravagance. Il souhaitait de faire du navrement un repoussoir aux joies. Il aurait voulu étreindre une femme accoutrée en saltimbanque riche l'hiver, par un ciel gris et jaune, un ciel qui va laisser tomber sa neige, dans une chambre tendue d'étoffe du Japon, pendant qu'un famélique quelconque viderait un orgue de barbarie des valses attristantes, dont son ventre est plein (1) ». Ne croirait-on pas entendre les Goncourt eux-mêmes à certaines pages de leur *Journal*, ces amoureux du pittoresque, de la sensation rare et morbide, de l'impression d'art maladif ?

Ici, c'est, semble-t-il, une même philosophie qui les conduit à une esthétique semblable. Les uns et les autres nous apparaissent comme des fatalistes qui désespèrent de récriminer et qui savent que tout effort reste inutile contre la force aveugle du destin. Les Goncourt sont peut-être plus sceptiques, et Huys-

(1) HUYSMANS. *Les Sœurs Vatard*. p. 61.

mans, ce futur mystique, se sent encore capable d'enthousiasme : mais, il ne faut pas s'y tromper, c'est l'enthousiasme de l'art qui anime Huysmans, et c'est l'art qui le mènera à la foi, comme il avait mené les Goncourt à une autre religion : la religion des lettres et de la vérité. L'art a dominé la vie des Goncourt, comme il a dominé la vie d'Huysmans, et les uns et les autres doivent être considérés comme d'admirables adeptes de la doctrine de l'art pour l'art, c'est-à-dire de l'art considéré comme le cloître enchanteur où l'homme se repose de la vue de l'humanité.

Ce sont les mêmes raffinements de style. Huysmans veut que sa phrase soit parfaitement adéquate à la sensation exprimée. De là, ces inversions et ces constructions fiévreuses, qu'il trouve avec une si rare originalité. Il aime l'épithète colorée, le mot expressif ; il emploie jusqu'à l'abus l'imparfait de l'indicatif, ce temps qui exprime la durée, et qui, par là, poétise la réalité.

Il ne faut pas en conclure que Huysmans n'a été, à ses débuts, que le reflet des Goncourt, et que « les Sœurs Vatard » ne soient qu'un simple succédané de *Germinie Lacerteux*. Les divergences sont aisées à saisir. Tandis que *Germinie* et, d'ailleurs, presque tous les romans des Goncourt appartiennent au genre biographique, « les Sœurs Vatard » ont pour sujet une tranche de vie de deux ouvrières brocheuses, et une tranche de vie décisive, un tournant, presque une crise, la crise de leur existence. « Les Sœurs Vatard » annoncent déjà le roman moderne qui n'est que l'étude d'une crise. Et, d'ailleurs, dans cette étude, Huysmans se montre plus préoccupé de philosophie abstraite que les Goncourt, plus soucieux d'idées générales en même temps, à peine ennemi de la thèse. Et dans la reproduction de cette vérité, à laquelle ils se dévouent les uns et les autres, Huysmans apporte plus de brutalité. On le sent plus près du peuple que les Goncourt, et on sent qu'il n'a pas le désir de donner, comme eux, une vision de la réalité filtrée par l'artiste, mais une vision cyniquement vraie, choquante à plaisir, révoltante parfois. Il manque à Huysmans, pour être un véritable disciple des Goncourt, cet exquis sens des nuances et ce charme aristocratique qui donne aux œuvres des deux frères leur inexplicable séduction,

et qui évoque le charme plus pervers, mais non moins aristocratique de Barbey d'Aurevilly. Hâtons-nous de dire qu'on ne saurait parler d'une influence des Goncourt sur l'auteur des « Diaboliques », leur contemporain, parfois même leur détracteur. Il n'y a, entre eux, qu'une vague parenté littéraire résultant précisément de leur tempérament aristocratique, de la distinction de leur dépravation intellectuelle.

Pour revenir à l'influence que les Goncourt ont exercée sur le naturalisme, nous dirons qu'elle fût immense et qu'il nous paraît impossible de la circonscrire. Après les grands noms que nous venons de citer, il nous semble juste d'ajouter ceux de MM. Geffroy, Lucien Descaves, Jules Vallès et Victor Margueritte, qui sont, les uns et les autres, des disciples plus ou moins avoués des Goncourt, et qui sont, sauf Jules Vallès, les seuls survivants de l'école naturaliste, à l'heure actuelle. « L'Apprentie » de M. Gustave Geffroy, se rattache sur bien des points aux romans réalistes des Goncourt : observation des milieux populaires, recherche du pittoresque et de la vérité dans les peintures et dans les dialogues, descriptions amoureuses de Paris, notation de l'influence néfaste de la société moderne sur l'individu. Céline, Jean, Justin, le père et la mère Pommier, sont, chacun, des victimes de cette société, comme Germinie Lacerteux ou la Fille Élisa.

Mais les personnages de M. Geffroy se distinguent de ceux des Goncourt, en ce qu'ils ne sont ni des malades, ni des aristocrates déclassés, et qu'ils possèdent leur libre arbitre. M. Geffroy est moins pessimiste, moins impressionnable, moins nerveux. Il a su peut-être mieux rendre la mentalité fataliste du peuple, et a voulu croire, malgré tout, à l'existence d'individualités douées d'une rare élévation de sentiments et d'une singulière confiance dans l'avenir, telles que Cécile Pommier, « l'Apprentie », qui, orpheline et seule à dix-sept ans, malgré son affreuse douleur, reprend, résolue « la route de la vie (1) ». Le style de M. Gustave Geffroy diffère d'ailleurs de celui des Goncourt : il est plus simple

(1) G. Geffroy. *L'Apprentie*, dernière page.

surtout. L'imparfait est le plus souvent remplacé par le présent, plus vivant et moins poétique ; l'allure générale de la phrase recherche plutôt la précision correcte que le relief impressionniste.

Mais, ce ne sont là que des questions de détail. A tout instant, presque à toute page de « l'Apprentie », on s'aperçoit que l'auteur est un admirateur et un disciple des Goncourt, disciple chéri d'Edmond d'ailleurs, qui encouragea ses débuts, et lui ménagea une place parmi les membres de son académie. A son tour M. Geffroy voulant rendre un dernier hommage aux deux romanciers, considérés par lui comme ses maîtres, collectionna dans un volume intitulé « Pages retrouvées » quelques articles et quelques passages inédits de l'œuvre des Goncourt, qu'il fit précéder d'une préface des plus intéressantes.

Jules Vallès, MM. Céard, Descaves, Victor Margueritte, quatre romanciers naturalistes, admirateurs des Goncourt et encouragés par eux, quatre écrivains, auxquels plût passionnément *Germinie Lacerteux*, et peut-être sur l'œuvre desquels, la biographie de la bonne hystérique a influé d'une manière diverse, mais réelle. « Jacques Vingtras », « Une belle journée », « Sous-offs », « Prostituée » appartiennent les uns et les autres à cette classe de romans écrits comme *Germinie Lacerteux*, en vue d'attirer la pitié du lecteur moderne sur certaines plaies sociales, et de forcer son imagination et ses sens à se révolter devant la brutale révélation de tares et d'horreurs insoupçonnées, que la civilisation cherche à dissimuler, mais que le sens moral commande de montrer à nu pour provoquer une réaction, car nous avons vu que l'esthétique des Goncourt, dans son détachement de la morale vulgaire, n'exclut pas l'appel à la pitié pour la souffrance. « Prostituée », comme *Germinie Lacerteux*, peut fort bien s'appeler la Clinique de l'amour, car l'auteur met en scène, à la suite des Goncourt, une lèpre sociale. Si M. Descaves et l'auteur du « Cavalier Miserey » (1), ont fait preuve de tendances morales qui n'étaient pas celles des Goncourt, il ne faut pas en conclure

(1) Abel HERMANT.

pour cela qu'ils ne les ont pas imités. MM. Descaves et Abel Hermant ont pu choisir comme sujet d'observation une autre tare, une autre plaie, mais ils ont apporté à cette étude des procédés renouvelés des Goncourt : cette acuité de perception et cette cruauté d'analyse par exemple, qui ne laisse aucun coin obscur et promène un rayon de lumière impitoyable sur les tares les plus soigneusement dissimulées, ce souci du pittoresque et de l'exactitude, cette prestigieuse science picturale, qui fait du roman une suite de tableaux vivants. De « Sous-Offs », du « Cavalier Miserey », comme d'« Une belle journée », comme de *Germinie Lacerteux*, se dégage un parfum de déceptions navrantes. Tristes, tristes, apparaissent ces quatre œuvres, d'une tristesse simple et bien réelle, de cette tristesse moderne faite à la fois de mélancolie et de rancœur contre les injustices d'une société inconsciente, faite de pitié pour le mal que cette société ne peut pas ne pas causer.

Telles furent, à notre avis, la place et le rôle des Goncourt dans l'école naturaliste, mais leur influence a ceci de remarquable, qu'elle s'étendit bien au delà, et que nombre d'écrivains modernes, de tendances nettement idéalistes, lui doivent peut-être aussi le meilleur d'eux-mêmes. Nous n'en serons pas surpris, puisque nous avons conclu que l'esthétique des Goncourt était en fin de compte presque aussi idéaliste que réaliste, mais cela contredit l'opinion courante. Parmi les écrivains qu'Edmond recevait chaque dimanche, dans son « grenier » d'Auteuil, et qui se piquaient de goncourtisme, se rencontraient les caractères les plus différents. Et cependant, sur les uns et les autres, sur les naturalistes comme sur les romanciers mondains, sur les mystiques et les impressionnistes, s'exerçaient, avec douceur, l'influence de la parole d'Edmond et le charme de ses œuvres. Mme Daudet, dans ses « Souvenirs autour d'un groupe littéraire », nous a donné une énumération des hôtes habituels du « grenier ». C'étaient : Geffroy, Hérédia, Huysmans, Céard, Hennique, Édouard Rod, Paul Bourget, Paul Hervieu, Paul Margueritte,

François Coppée, les Rosny, Maurice Barrès, Mirbeau, etc., etc. (1) et, bien entendu, Zola et Alphonse Daudet.

Certes, Alphonse Daudet admirait *Germinie Lacerteux*, mais il y avait dans l'œuvre des deux frères, un roman qui le charmait étrangement : c'était *Madame Gervaisais*, « le plus complet, le plus beau incontestablement, mais aussi, le plus dédaigneux et le plus hautainement personnel de leurs livres (2) ». Tandis que les naturalistes avaient trouvé leur voie dans *Germinie Lacerteux*, c'est dans *Madame Gervaisais* que Daudet a peut-être puisé certains procédés d'analyse délicate et profonde, qui reparaissent dans « l'Évangéliste ». Grand admirateur des Goncourt, Alphonse Daudet l'avait été dès la première représentation d'*Henriette Maréchal*. A cette époque, il ne les connaissait pas encore et avait néanmoins soutenu de ses jeunes applaudissements cette pièce qui lui paraissait un courageux essai. Pendant les années qui suivirent, il lut chaque nouvelle œuvre des deux frères, se passionna pour *Madame Gervaisais* et désira vivement faire la connaissance des Goncourt. Mais, ce ne fut qu'après la mort de Jules, qu'il rencontra, pour la première fois, Edmond chez Flaubert. Dès lors, leurs existences se lièrent chaque jour davantage. Edmond de Goncourt retrouva chez le ménage Daudet l'intimité qui lui manquait si cruellement depuis la mort de son frère. L'hiver, à Paris, ils se voyaient constamment, et l'été, Edmond de Goncourt prit l'habitude d'aller, chaque année, faire un petit séjour chez ses amis à Champrosay. Ce fut même là qu'il mourût en juillet 1896, instituant Alphonse Daudet son exécuteur testamentaire, avec M. Léon Hennique.

Cette amitié d'Edmond et de Daudet, eut pour l'un et l'autre des moments délicieux. Ce fut Alphonse Daudet qui insista auprès d'Edmond pour qu'il se remit au travail après la mort de son frère et qui le soutint sans cesse contre les injustices venimeuses des critiques, et ce fut Edmond de Goncourt qui applaudit à

(1) Mme Daudet. *Souvenirs autour d'un groupe littéraire*, p. 148.
(2) A. Daudet. *Souvenirs d'un homme de lettres*, p. 150.

chaque nouveau succès de Daudet, admirant surtout cette exquise et dramatique « Sapho », qui lui paraissait le chef-d'œuvre de son ami. Edmond de Goncourt fut le frère aîné de Daudet, comme il avait été le frère de Jules, ne cherchant pas cependant à le diriger, mais exerçant sur lui une douce influence faite de charme et d'autorité.

Ils étaient de tempéraments bien différents. Alphonse Daudet, méridional, l'esprit gamin et l'âme tendre, épris d'éternel féminin, poète né des « Amoureuses » ; Edmond de Goncourt, l'observateur parisien, à l'âme jamais ensoleillée, pénétré, brûlé d'une seule passion, la littérature. Et néanmoins, les Goncourt et Alphonse Daudet avaient un point commun : l'union, l'intimité dans la souffrance physique. Les Goncourt et Daudet étaient malades ; ils se savaient malades et cultivaient leur maladie. Et, ce caractère de nervosisme morbide donnait à leurs pensées, à leurs sentiments, une instinctive défiance, un pessimisme absolu, traversés d'éclairs de joie, chez Alphonse Daudet ; sans lueurs chez les Goncourt. Épris tous les trois de choses féminines, ils avaient peur de la femme, ils éprouvaient, en face d'elle, comme en face d'une « sphynge », de l'attirance et de la crainte. Et Daudet reprit des Goncourt cette idée que la femme est instinctivement fausse et foncièrement et inconsciemment mauvaise pour l'homme, surtout pour l'homme supérieur, qu'elle cherche à rabaisser à son niveau. Et c'est quand elle aime, qu'elle est le plus dangereuse. Sapho est bien la sœur de Manette Salomon et de Marthe Mance Daudet prête cependant à la femme un charme fatal qu'ont négligé les Goncourt. La femme chez Daudet demeure infiniment plus séduisante que la femme chez les Goncourt (la Faustin exceptée). Une Sidonie Risler, une comtesse de Spalato, une Madame Astier sont des créatures exceptionnelles, des monstres de perversité, mais de perversité originale, intéressante, particulière. Manette Salomon ou Marthe Demailly ne sont que des bourgeoises dans leur genre, des créatures moyennes d'une médiocre séduction. Dans l'évocation de la femme, chez Daudet, il y a presque autant d'amour que de pessimisme ; il n'y a presque que du pessimisme chez les Gon-

court. C'est ce qui fait que ces derniers nous paraissent plus exacts dans leur peinture de la femme, mais c'est ce qui fait aussi que la créature de Daudet possède un charme si rare, une séduction si étrange, tour à tour ingénue et vicieuse, altière ou calme, perverse ou naïve, c'est ce qui fait que Daudet peut, à son gré, silhouetter, avec le même bonheur, une Désirée Delobelle et une Sidonie Risler, une Irène et une Sapho, et c'est ce qui fait qu'il peut peindre, à son gré, la femme dans toutes ses incarnations, les plus chastes et les plus dépravées. Devant elle, Daudet se sentira troublé ; il redeviendra poète pour parer cette idole de grâces charmantes, tandis que les Goncourt, garderont l'œil froid du dessinateur ou du médecin, reproduisant strictement les formes du modèle, ou diagnostiquant une crise.

Et cependant, le pessimisme de Daudet nous semble bien voisin de celui des Goncourt. L'auteur de « Sapho » a hérité des deux frères ce scepticisme, cet écœurement profond et cette misanthropie qu'il exprime dans « le Nabab », et qui établit un rapport de ressemblance entre ce roman et *Charles Demailly ;* cette sombre et lâche fureur de destruction qui anime l'entourage du Nabab, cette haine et cette ingratitude des obligés de Jeansoulet, ont leur origine dans la haine et l'ingratitude qui animent les amis de Charles Demailly. Daudet a repris des Goncourt cette conviction, que la masse est animée d'une basse envie à l'égard des individualités supérieures. C'est que Daudet, comme les Goncourt, avait la sensibilité si vive et si délicate qu'un rien l'irritait et lui causait une véritable souffrance, et qu'aucun froissement de la vie ne pouvait effleurer sans le déchirer, son épiderme trop mince. « Je n'ai jamais connu un être de plus de sensibilité et d'expérience, d'une telle prescience, écrit Mme Daudet, en parlant de son mari, et quand je m'illusionnais sur les êtres ou sur les choses, l'accusant de pessimisme, il n'avait qu'un sourire, un bon sourire : « Tu verras, ma pauvre enfant, tu verras tout ce que la vie peut donner (1) ». Et cependant, comme les Goncourt encore, il aimait la vie, et il

(1) Mme Daudet. *Souvenirs autour d'un groupe littéraire*, p. 228.

aimait les frémissements de la vie en toutes choses. Rien n'était beau pour lui, si ce n'était vivant, et l'art devait, à son avis, chercher, avant tout, à donner l'illusion de la vie. Reproduire la vie, la vie parisienne, surtout, voilà l'effort tenté par presque tous les romans des Goncourt et d'Alphonse Daudet. Manette Salomon n'a-t-elle pas inspiré de loin Sapho, Charles Demailly, le Nabab et Froment jeune et Risler aîné, Madame Gervaisais, l'Evangéliste ? Pour les procédés littéraires, comme pour la composition, *Renée Mauperin* et les *Frères Zemganno* semblent écrits aussi bien par un Daudet que par un Goncourt, car les romans des uns et des autres sont faits d'une succession de tableaux, comme l'a reconnu un ennemi des Goncourt : « Chaque scène ainsi, devient un tableau qui s'arrange comme dans une toile suspendue sous les yeux du lecteur, complète en elle-même, isolée des autres, comme dans une galerie, par sa bordure, par son cadre, par un large pan de mur, vide seulement dans chacun de ces tableaux, parmi l'infini variété des accessoires, ce sont les mêmes personnages et la même action par conséquent, qui continue de se dérouler à nos yeux. D'autres romanciers déjà, MM. de Goncourt par exemple, ont procédé de la sorte : sur des fonds et des milieux changeants, mêmes personnages engagés dans une même action. Mais voilà aussi la grande supériorité de M. Daudet : quand les fonds et les milieux changent, il sait que les personnages, eux aussi, doivent changer (1) ».

Enfin, des œuvres de Daudet, de ces œuvres parisiennes entre toutes, si délicates de style, si exquises de mélancolie spirituelle, se dégage une impression générale presque semblable à celle qui se dégage des œuvres des Goncourt, une impression de pitié aristocratique, de cette pitié qui se gante pour faire l'aumône. Aussi, « les misères dont elle nous entretient, auront, quand même, une poésie latente. C'est par là, écrit M. Le Goffic, qu'elle plaît si fort aux féminins (2) ». En résumé,

(1) Brunetière. *Le roman naturaliste*, p. 89.
(2) Le Goffic. *Les romanciers d'aujourd'hui*, p. 75.

on peut dire que Daudet, au lieu de prendre, en les accentuant, les tendances réalistes des Goncourt, comme l'ont fait Zola et sa suite, les romanciers de l'école naturaliste, a pris leurs tendances poétiques et aristocratiques, sans exclure leurs goûts de la vérité, de l'exactitude, mais de l'exactitude et de la vérité filtrées à travers l'âme de l'artiste. Souvent aussi, Daudet, à la suite des Goncourt, et selon la formule des *Frères Zemganno*, « a fait de l'imagination dans du rêve mêlé à du souvenir (1) ».

Méridional, comme Alphonse Daudet, M. Gustave Guiches nous semble avoir ressenti le même genre d'influence et l'avoir traduit dans son roman de « Céleste Prudhomat », dans ce roman si réaliste, et cependant si éclatant de poésie, de cette poésie « vériste », serait-on tenté de dire, qui éclaire l'aventure sinistre de l'institutrice amoureuse et dépravée. La poésie circule partout, dans le décor et dans l'âme même de Céleste ; certes ce n'est pas une poésie romantique, c'est la poésie navrante et malsaine du modernisme, qui s'exprime en mornes rêveries et en fièvres érotiques, qui sombre dans la folie, la honte ou le suicide.

« Céleste Prudhomat » est la sœur des héroïnes des Goncourt, parce qu'elle est, comme elles, une déclassée et une hystérique, une intellectuelle dépravée dans un corps dévoré de désirs. « Céleste Prudhomat » est la sœur des héroïnes des Goncourt, parce qu'elle souffre de sa condition, parce qu'elle est ambitieuse et qu'elle se sent arrêtée dans ses ambitions, par toutes les forces de la société. « Elle conçut une rancune contre la société qui la leurrait, l'isolant du monde et l'assujettissait à la plus humiliante condition. Elle s'entretint dans des idées d'indépendance et un esprit civique et raisonneur remplaça, chez elle, la résignation qui fait la force des humbles ou leur repos (2) ».

Il faut bien remarquer ici que « Céleste Prudhomat » est infiniment moins exceptionnelle qu'une Germinie Lacerteux, qu'une Sœur Philomène, qu'une Élisa. Ces aspirations, si bizarres chez Germinie, s'expliquent naturellement chez Céleste. Dès son

(1) Préface des *Frères Zemganno*.

(2) Gustave Guiches. *Céleste Prudhomat*. (Edit. C. Lévy), p. 20.

plus jeune âge, ses parents l'ont mise au couvent avec des camarades et des amies d'un autre monde, dont elle a vite goûté le charme raffiné. Elle a pris des habitudes intellectuelles, elle s'est cultivée, formée, trop cultivée, d'une manière incomplète, mais désordonnée, pour passer son brevet d'institutrice, fière de son savoir, et s'imaginant que ce brevet lui permettrait d'emblée, de jouer un grand rôle dans la société. Quelle n'est pas sa stupeur, lorsqu'elle se trouve confinée dans un village, sans amis, sans confidents, obligée de faire la classe à des gamines indisciplinées, surveillée par des parents soupçonneux. Dépourvue de sens moral, elle se jette dans une aventure folle et sans issue, et ne se réveille de ce cauchemar que pour aboutir à une catastrophe. Trait à noter, qui distingue Céleste des héroïnes des Goncourt : tandis que Germinie avait l'horreur de ses fautes, Céleste manque totalement de scrupules et de remords. La fausse instruction a tout tué en elle, la religion et la conscience. C'est ce qui la rend peut-être plus réelle et plus logique, mais tellement moins séduisante et moins troublante qu'une Germinie Lacerteux ou une Faustin.

Et cependant, Céleste n'est, comme Élisa ou Germinie qu'une victime de la société actuelle. Céleste, comme Élisa, comme Germinie a l'excuse suprême du manque de liberté. Ce sont les besoins de la société qui ont arraché Céleste à son milieu naturel, qui l'ont jetée, comme une déracinée, dans une classe sociale inconnue, avec des envies folles, qu'elle ne peut réaliser et dont l'inassouvissement la martyrise. Nous ne sommes plus à l'époque où Désirée Delobelle endurait d'affreuses angoisses avec une patience angélique. Céleste a vingt ans de moins que Désirée. Elle connaît par cœur les droits de l'homme et de la femme. Elle réclame sa part de bonheur sous le soleil. Elle veut vivre sa vie, et cette ambition se tourne contre elle. Et, si l'on regarde de près, on s'aperçoit que Céleste, c'est Élisa, c'est Germinie, mais jetées par la vie, vingt ans plus tard, dans une autre atmosphère. Si l'on veut s'en convaincre, on n'a qu'à lire ce passage où M. Guiches décrit l'écœurement de Céleste sortant de pension et

venant passer quelques semaines dans sa famille et dans le village où elle est née.

« Dès son arrivée, Céleste éprouva la sensation d'un retour au pays pour le temps des vacances. Elle ne pouvait s'accoutumer à l'idée d'une vie pour longtemps installée dans ce hameau, où elle débarquait en étrangère avec des goûts bourgeois, un idéal relevé, dont elle attendait avec impatience la réalisation. A coup sûr, elle passerait peu de temps dans ce trou boueux, au milieu d'une population rurale, terrée dans ses chaumières, au sol pavé de cailloux pointus raclés par les « groules » des ménagères, et où les sabots des enfants retentissent comme des claquoirs. Ces intérieurs où la traînait Prudhomat pour lui faire raconter son examen, l'attristaient par leur air de misère, avec leurs poutres enfumées, leur obscurité moisie, l'écœuraient avec leur odeur de graisse rance et de soupe aux choux (1) ». Cette vision n'évoque-t-elle pas celle de la jeune Philomène sortant du couvent et revenant chez sa tante ?

« Céleste Prudhomat » est une biographie comme la plupart des romans des Goncourt, et, comme ces derniers, elle est une biographie parfaite, où tous les détails apparaissent judicieusement et spirituellement notés. Chef-d'œuvre d'observation savoureuse et raffinée, « Céleste Prudhomat » nous semble un heureux mélange de naturalisme et d'impressionnisme, inspirée des Goncourt et de Daudet, renfermant une série de petits tableaux artistement travaillés, colorés, vivants, exempts de maniérisme, et empreints d'une émotion intense. Evitant le détail répugnant, où se complait Zola, M. Gustave Guiches a pris des Goncourt le caractère morbide, le charme malsain. A certaine page, il se rapproche de la *Faustin*. « Garennes, écrit-il, se releva, chancelant, s'appuyant des mains aux couvertures. Un instant, il se pencha sur la morte, resta ainsi à la regarder, frôlant ses joues creuses, puis, subitement, il l'étreignit, nouant ses bras à ce corps raidi qu'il ne pouvait soulever, et jetant ses lèvres sur cette bouche blême, il s'acharna dans un baiser furieux, bestial, ou grondait

(1) Gustave Guiches. *Céleste Prudhomat* (Ed. C. Levy), p. 12.

la rage d'amour qui, pendant une année, lui avait dévoré le cœur (1) ». Mais ce n'est là qu'une exception. L'œuvre de M. Gustave Guiches ne vise en général ni au sadisme, ni au satanisme. L'auteur demeure disciple des Goncourt par son souci de la vérité, par les tendances qu'il donne à son héroïne, par son tempérament d'observateur spirituel et raffiné.

Ce sont précisément les mêmes qualités qui se retrouvent chez Madame de Pardo-Bazan, qui fut l'amie d'Edmond de Goncourt et une des invitées du « Grenier ». L'auteur du « Château de Ulloa » pousse à l'extrême le souci de la description et de la peinture des milieux, le dédain de la chose romancée, la recherche et l'observation des choses du monde visible et coloré, des détails extérieurs, et certains de ses personnages, Nucha, Julian Alvarez, notamment, rappellent les personnages des Goncourt par leur extrême impressionnabilité, leur tempérament délicat et maladif, leurs souffrances au contact des duretés de la vie, leurs aspirations à l'élégance (2). Par la bonhomie du ton, la simplicité, la couleur du style, le « Château de Ulloa » rappelle les ouvrages de Daudet.

« La vie privée de Michel Teissier », d'Edouard Rod, quoique très différente des romans des Goncourt, leur ressemble néanmoins en quelques points. L'auteur y étudie des êtres de volonté faible devant la passion. des êtres qui subissent la vie, sans réagir, et des êtres malheureux, parce qu'ils ont conscience du mal qu'ils font et qu'ils ne peuvent pas ne pas faire. Michel Teissier a horreur de ses actes, et cependant, pour conquérir Blanche Estève, si passionnément désirée, il n'hésite pas à briser son foyer, le cœur de sa femme et l'affection de ses enfants. Ce roman intéressant, écrit par un homme qui avait beaucoup lu les Goncourt et qui avait fréquenté au « Grenier », n'est pas sans quelque rapport, pour le fond, avec *Charles Demailly* et *Manette Salomon*, car pour le style, il ne saurait intervenir de comparaison.

---

(1) G. Guiches. *Céleste Prudhomal*, p. 123.

(2) Mme de Pardo-Bazan. *Le Château de Ulloa*, p. 22.

MM. Henri Roujon et Paul Margueritte peuvent être rattachés de loin à l'école des Goncourt par leur souci de la couleur. Bien des pages des romans de Paul Margueritte sont de véritables symphonies de couleurs, comme celles de *Manette Salomon*, et M. Deschamps, chroniqueur du *Temps* est frappé de la simulitude des procédés descriptifs et picturaux chez M. Roujon et chez les Goncourt (1).

L'énumération des disciples des Goncourt serait incomplète, à notre avis, si on oubliait ceux que la *Faustin* inspira particulièrement. Cette école de la *Faustin*, presque aussi nombreuse que celle de *Germinie Lacreteux*, et qu'Edmond de Goncourt avait pressentie avec une singulière clairvoyance, se compose des écrivains les plus séduisants et les plus délicieusement malsains de l'heure présente, des écrivains qui ont nom Loti, J.-H. Rosny, Barrès, Lemonnier, d'Annunzio, de ces virtuoses des sensations qui ont su les premiers traduire leurs subtiles impressions au lecteur moderne, si raffiné et si vibrant, et qui ont démontré si aisément qu'ils pouvaient traduire jusqu'à l'impossible. Ils ont démontré aussi qu'ils pouvaient, à leur gré, fixer dans son évanescente fragilité, le charme de créatures à la sensibilité morbide et suraiguë, telles que « Madame Chrysanthème », « Daniel Valgraive », « Bérénicé » et « George Aurispa». Avec ces écrivains nous nageons en plein impressionisme, en plein sensualisme aussi, dans un monde très proche et en même temps très différent du naturalisme.

C'est ce qu'a si bien compris M. Le Goffic : « L'impressionnisme, ou ce qu'on appelle de ce nom, dit-il, est une autre forme du réalisme, un art tout matériel encore. Mais voici où il se distingue du naturalisme : quand le naturaliste (M. Zola, par exemple, après Balzac et Taine), d'une scène ou d'un paysage, prendra indifféremment tous les détails élémentaires, les entassera l'un sur l'autre, et par cette accumulation, atteindra quelquefois à un effet d'ensemble, l'impressionniste, dans ce paysage ou dans cette scène distinguera d'abord le détail dominant, la

(1) A propos de Miremonde. *Le Temps*, 29 mars 1896.

tache, comme dit M. Brunetière, et c'est la tache seule qu'il mettra en valeur pour obtenir l'impression totale. Voyez les Goncourt, surtout M. Daudet et M. Loti. Au reste, ici, comme dans le naturalisme, pensées et sentiments, la langue de l'impressionniste les traduira toujours en sensations, ou, pour mieux dire, la pensée et le sentiment, indiqués d'une manière très succincte s'éclairciront au cours de la phrase par une image sensible, telle par exemple que celle-ci. « Il lui semblait que son passé se rapprochait dans l'enchantement mélancolique d'une harmonie éloignée sur la corde d'un violon qui eût pleuré ». (*Mme Gervaisais.*) Vienne une école plus hardie qui, supprimant la pensée ou le sentiment déjà sacrifiés à l'image conservera seulement l'image. (Une harmonie éloignée sur la corde, etc.), nous aurons la troisième et dernière incarnation du réalisme: le symbolime sensationnel de M. Huysmans et de M. Moréas (1) ». Et cette ultime transformation est due surtout, selon nous, à Rodenbach, à Loti, à d'Annunzio, à Barrès.

Chez M. Loti se retrouve, comme chez l'auteur de *la Faustin*, cette science dans la description des sensations, cette virtuosité, serait-on tenté de dire. Les héroïnes de Loti aiment et sentent, jusqu'à en mourir ; elles ont même dans l'amour et dans la jouissance, cet appétit de la mort qui hante la Faustin. La mort leur apparaît comme une volupté suprême et redoutable, un néant où elles désirent se rouler et s'ensevelir. Les héroïnes de Loti semblent avoir pris à celles des Goncourt ce raffinement maladif des sens, cette exquise inversion des organes de perception, tendus à crever. La vie ne peut pas plus satisfaire une Madame Chrysanthème, qu'une Faustin ou qu'une Chérie. Ces délicates présomptueuses lui en demandent trop et avec trop d'obstination douloureuse. La sensation ne sera jamais, chez elles, adéquate au désir, ou presque jamais, car il leur arrive de ressentir deux ou trois fois dans leur existence, des jouissances folles, inconnues, que M. Loti, comme son maître, M. Edmond de Goncourt, sait évoquer avec une couleur, un

(1) Le Goffic. *Les romanciers d'aujourd'hui.* p. 55.

charme, une vérité admirables, soit en les décrivant, soit en les laissant entrevoir par ces sous-entendus troublants, dont la Faustin garde une allure de mystère. Et, dans sa phrase, M. Loti a la prétention, comme les Goncourt, de tout rendre, la couleur et la forme, et jusqu'au frémissement confus et suggestif de la vie ; et c'est ce qui lui vaut l'honneur, selon nous, d'être rangé parmi les disciples des deux frères.

M. Loti ne nous avait guère entretenu que des sensations de ses personnages, MM. J.-H. Rosny ont suivi la même voie, en appliquant ces procédés, non plus à des exotiques, mais à des compatriotes. L'humanité parmi laquelle nous fait évoluer « Daniel Valgraive » est une humanité d'exception, et c'est là un trait qui rapproche ce roman de *la Faustin* et de *Chérie*. Clotilde, la femme de Daniel Valgraive, est une créature délicieuse et raffinée, inconsciemment vicieuse et affolée de luxe. « De sa race, — père et mère, — elle tient une variété de surface, une sinuosité de charmant et léger animal, avec des fluxs de nerfs et peu de sang, tantôt passive, et d'une mansuétude égoïste, tantôt en guerre de beauté et de conquête. Elle n'aime pas s'avilir, peu encline aux aventures sérieuses, bien plus friande d'escarmouches cruelles, élégamment empoisonnées, que d'événements positifs (1) ». Clotilde, comme la Faustin, est une dépravée et une intellectuelle pervertie. Ce ne sont plus les aventures banalement sensuelles qui peuvent la distraire, ni lui faire perdre son sang-froid, il lui faut une jouissance cruelle, ou sinistre, pour la troubler, il lui faut, pour l'émouvoir, un parfum de vice et une atmosphère délétère, comme à la Faustin, lisant les ouvrages du suggestif Quincey. Du vice, il y en a terriblement dans les ouvrages des Rosny, comme il y en avait dans la Faustin, « je ne dis pas seulement du vice charnel, banal, dans nos romans naturalistes, après l'inégalable « Nana », écrit M. Savine, mais du sadisme, des appétits déréglés, maladifs, étranges. Et c'est précisément tout ce sous-entendu du passé de Selwyn et de lord Annandale qui me rend moins rebelle à

(1) J.-H. Rosny. *Daniel Valgraive*, p. 36.

admettre le dénouement et à m'expliquer le dégoût lent et l'oubli de la Faustin (1) ».

Comme dans la Faustin, en effet, tous les personnages de Daniel Valgraive sont des dépravés, inconscients plus ou moins, mais des dépravés d'un charme douloureux. Et c'est ce caractère d'inconscience qui rend les personnages des Rosny si troublants et si semblables aux héros de la Faustin. Nous les voyons évoluer, nous les voyons vivre, sentir, et nous ne les connaissons pas, nous percevons les manifestations de leur essence et cette essence demeure pour nous l'inconnaissable. Nous éprouvons devant eux une impression d'angoisse semblable à celle qu'éprouve Daniel Valgraive au seuil du néant. « Le monde lui parût arrêté dans une beauté sinistre. Plus rien ne vibrait dans la matrice de vie, la Forme demeurait par elle-même, indépendante du mouvement. Daniel rêvait bien lentement et bien tristement au parvis de toute métaphysique, à cet exorde qui ronge et éparpille les âmes ardentes, que les uns nomment l'Inconnaissable et les autres l'Essence ou le mystère (2) ». Il nous semble que derrière les façades de Daniel et de Lord Selwyn, de la Faustin et de Clotilde, s'agitent des êtres que nous ne connaissons pas, et dont les instincts et les sentiments devinés nous font frémir.

Les rapports entre la Faustin et les premiers romans des Rosny, s'expliquent du reste aisément. Les Rosny connaissaient Edmond de Goncourt qui les aimait et les encourageait. La collaboration de ces frères si intimes, rappelait à Edmond de trop chers souvenirs. De plus, il croyait reconnaître dans les Rosny, des disciples qui pour s'inspirer de son œuvre, n'en conservaient pas moins une vivace originalité.

Les Rosny ont su combiner l'influence d'Edmond de Goncourt et de Zola avec l'influence de leur propre tempérament, et de cette lente élaboration, est sortie une personnalité littéraire remarquable. Des Goncourt, les Rosny ont pris cette tension des sens

(1) SAVINE. *Les étapes d'un naturaliste*, p. 151.
(2) J.-H. ROSNY. *Daniel Valgraive*, page 170.

vers l'observation des détails les plus subtils de la vie affective et du monde extérieur. Ils notent les nuances fugitives des sensations, les plus ténues, ils décomposent les impressions et les traduisent dans toute leur complexité, dans leur vérité, semble-t-il intraduisible. Le passage suivant en fournit un exemple. « Valgraive regarda ces choses confusément, puis soudain, eut un tressaillement de demi-volupté. Il étreignit doucement sa poitrine entre ses bras. Le passé chanta dans sa mémoire en rumeurs aussi confuses et magiques que l'incantation d'une mer lointaine. Dans cette chambre, son être avait absorbé la bonne nourriture cérébrale, le blé spirituel. Là, les combinaisons avaient ourdi la pensée personnelle. Et les sylphes du souvenir y ròdaient si ténus, si nombreux, si impondérables, qu'ils donnaient l'impression que la chambre était éternelle, contemporaine des origines, sœur des grottes où l'on retrouve des squelettes d'animaux préhistoriques, comme ici des squelettes de méditations (1) ».

Et pour rendre ces indéfinissables impressions, les Rosny ont eu, eux aussi, recours à l'écriture artiste, à ce style nerveux, exaspéré, tout émaillé de néologismes. « Puis cela s'apaisa, s'endolorit, tandis que la charmante nuit « nervine » saturait sa chair d'attendrissement (2) ». Même sur ce terrain, ils ont visiblement dépassé les Goncourt, il n'ont pas toujours su éviter le maniérisme, et leur style prend, à certaines pages, une allure mièvre et tortillée, que les Goncourt étaient loin de préconiser. « Daniel serra les dents, vit sa femme s'étirer fraîche et belle, dans un nimbe de grâces, dans une atmosphère où son âme plana comme un freux sur des cathédrales. D'elle émanaient vers lui des frissons de volupté, tantôt avec des câlineries d'eau dormeuse, tantôt avec des équivoques amères et empoisonnées. Oh ! confidences de la chair fleurie, flux magnétique de la chevelure, emblème du reverdis sur ses lèvres fines (3) ». Nous sommes bien au delà du maniérisme tant reproché à l'auteur de *la Faus-*

(1) J. H. Rosny. *Daniel Valgraive*, p. 116.
(2) *Idem*, p. 63.
(3) *Idem*, p. 79.

tin, mais, c'est dans *la Faustin*, que les Rosny ont pris l'idée de cette forme qui traduit non plus seulement l'essence de la sensation, mais la sensation elle-même, dans tout son nervosisme raffiné, dans toute son exquise et malsaine morbidesse.

Les Rosny ont subi, devons-nous dire, d'autres influences que celles des Goncourt. De Zola, ils tiennent ce culte de la physiologie, cette recherche de l'atavisme pour l'étude de leurs personnages ; mais, au lieu d'apporter dans ces observations, le tempérament grossier et salubre de l'auteur de « l'Assommoir », ils ont apporté, comme les Goncourt, un tempérament de névropathes, et de névropathes amis des élégances précieuses et des manifestations aristocratiques. Aussi, les personnages des Rosny, à l'encontre de ceux de Zola, sont des êtres raffinés, de sensibilité quintessenciée, jusqu'à la maladie, vivant dans une atmosphère d'art, dont ils apparaissent comme l'émanation. « Le vieillard, écrivent-ils, terminait son thé matinal. Tout autour de lui, des gracilités pâles, des meubles tout légers, lui-même, un ancêtre finement sculpté, la lèvre faite pour les demi-tons de l'ironie, l'œil fuyard, avec des audaces poltronnes, le vêtement net et spirituel. La vie a pesé sur lui, comme la vague sur un réseau de cordelles (1) ».

Les Rosny, dans leurs premiers romans, nous apparaissent comme les d'Annunzio français, et « Daniel Valgraive » fait le digne pendant du « Triomphe de la Mort ». A peine distingue-t-on chez eux, une croyance dans le vouloir et dans la force du vouloir humain, qui ne se rencontre pas chez M. d'Annunzio. Cette divergence psychologique mise à part, on retrouve la même plastique chez les Rosny et chez M. d'Annunzio, le même souci de la beauté physique, le même charme malsain et assoupissant, où passent d'impulsifs éclairs de fièvre, ou de cruauté. Les Rosny forment la transition entre les Goncourt et M. d'Annunzio. Dans « Daniel Valgraive », on retrouve des traces de la *Faustin*, et on voit se dessiner les tendances du « Triomphe de la Mort ». Daniel se sent mordu par le même mortel amour et le même désir funèbre, que

(1) J.-H. Rosny. *Daniel Valgraive*, p. 91.

George Aurispa. « L'amour, sous ses formes funèbres, mordit Daniel, un infini désir que Clotilde ne fût qu'à lui, qu'aucune étreinte mâle n'entourât, après sa mort, la femme avec laquelle il avait goûté les suavités de la tendresse. En mille poses, il la revit, dominatrice de son univers, superposée à la splendeur des éléments, à la douceur des nuits d'été, aux croissances du printemps, aux morts fastueuses d'octobre, à l'éclosion, à la croissance, à la Beauté, à l'Harmonie, aux voix secrètes de la substance éternelle (1) ». Mais, au lieu de sombrer dans la mort avec sa maîtresse, Daniel fait effort sur lui-même et prépare l'avenir de sa femme.

Nous venons de dire que les Rosny forment une transition entre les Goncourt et M. d'Annunzio. Il existe, en effet, entre les deux frères et l'auteur du « Triomphe de la Mort », des affinités si indéniables, qu'elles nous permettent de classer M. d'Annunzio parmi les disciples plus ou moins conscients des Goncourt. Tandis que Zola, Huysmans et les naturalistes se rattachaient à l'école de *Germinie Lacerteux*, M. d'Annunzio se rattache à celle de la *Faustin*. Certains critiques ont prétendu qu'Edmond de Goncourt, dans ses derniers romans, avait fait des emprunts à M. d'Annunzio (2). L'examen des dates suffit à nous prouver le contraire. M. d'Annunzio s'est imprégné de la lecture de la *Faustin* et de *Chérie*, de la *Maison d'un Artiste* aussi, et c'est ce qui explique les rapports qu'on retrouve entre la *Faustin*, le « Feu » et « l'Enfant de Volupté ».

Ce souci de l'art, que M. d'Annunzio pousse si loin, ce culte de la beauté sensuelle et plastique, de la forme féminine, ne sont-ils pas en germe dans *Manette Salomon* et dans la *Faustin*? M. d'Annunzio est plus païen sans doute, les Goncourt moins sensuels, mais les uns et les autres demeurent des adorateurs et des admirateurs de la Vénus physique.

M. d'Annunzio et les Goncourt sont des nerveux, doués d'une sensibilité merveilleusement aiguisée, d'une sensibilité d'intel-

---

(1) J. H. Rosny. *Daniel Valgraive*, p. 33.

(2) Pierre et Jean. *Echos de Paris*, 24 juillet 1896.

lectuels et de malades en même temps, qui perçoit les plus subtiles impressions, les raffine et les intensifie jusqu'à la souffrance : « George traversait une période de sensibilité suraiguë, l'exaspération de tous ses nerfs le tenait dans un état d'inquiétude continuelle (1) » ; et « mille petites particularités de la vie familiale l'irritaient, le blessaient. Pendant le déjeûner, pendant le dîner, certains silences où l'on n'entendait que le bruit des fourchettes, lui causaient un malaise intolérable. Certaines délicatesses, dont il avait l'habitude, recevaient à chaque instant un heurt brusque, un choc cruel (2) ». Ne croit-on pas se trouver en présence d'un autre Charles Demailly, ou d'un autre Coriolis, souffrant de la moindre fausse note, de la moindre discordance de goût, dans l'atmosphère qui l'entoure ? D'Annunzio et les Goncourt se sont pris comme premiers sujets d'observation et d'expérience.

Les Goncourt ont cultivé leur hystérie, reproduit leurs angoisses et leurs jouissances dans leurs romans. M. d'Annunzio s'est plû à nous offrir le récit de ses aventures sentimentales, dans « l'Enfant de Volupté », surtout dans « le Feu », et à nous en offrir un récit presque cynique de vérité. M. d'Annunzio, comme les Goncourt, recherche le détail raffiné, pittoresque, élégant et morbide. Ses œuvres, tout comme *la Faustin*, sont entachées d'un délicieux maniérisme, qui trouble étrangement. Prenons-en, pour exemple, le passage suivant : George pensait : « Comme sa beauté se spiritualise dans la maladie et dans la langueur. Lassée, comme elle l'est, elle me plait davantage. Je reconnais la femme inconnue qui passa devant moi en cette soirée de février : la femme qui n'avait plus une goutte de sang. Je crois que, morte, elle atteindra la suprême expression de sa beauté... Morte !... Et si elle venait à mourir ? Elle deviendrait alors un objet pour la pensée, une idéalité pure. Je l'aimerais par delà la vie, sans inquiétude jalouse, avec une douleur

(1) D'ANNUNZIO. Le Triomphe de la Mort. *Revue des Deux-Mondes*, 15 juin 1895, p. 721.

(2) *Idem*, p. 721.

pacifiée et toujours égale (1) ». Et ailleurs : « Elle ôta l'épingle qui fixait l'œillet dans ses cheveux et se la mit sur les lèvres. Puis, doucement, elle ouvrit le poing, prit le papillon par les ailes, s'apprêta à le transpercer. — Que tu es cruelle, dit George. Que tu es cruelle ! Elle sourit attentive à son œuvre, tandis que la petite victime battait des ailes, déjà déflorée. — Que tu es cruelle ! répéta George d'une voix plus basse, mais plus grave, en observant sur la physionomie d'Hippolyte, une expression ambiguë, mêlée de complaisance et de répugnance, qui semblait signifier qu'elle prenait un plaisir spécial à stimuler et à irriter artificiellement sa propre sensibilité (2) ».

Comme les Goncourt encore, M. d'Annunzio a voulu faire de son style, un instrument capable de traduire, de très près, les nuances les plus délicates des sensations. La phrase chez lui, se modèle entièrement sur la sensation, elle en prend la forme alanguie ou fiévreuse, elle se précipite, se ralentit, tour à tour, suivant les battements du pouls des personnages.

Et d'ailleurs, la philosophie intime de M. d'Annunzio se rapproche sur bien des points de celle des Goncourt. Ce sont des sensuels intellectuels, des êtres à qui l'amour apparaît comme une maladie troublante et délicieuse qui mène infailliblement à la mort ; mais ils ne voient pas dans la femme une ennemie du même genre. Pour les Goncourt, la femme est un élément dissolvant. Exemple : Manette Salomon. Pour d'Annunzio, elle devient un élément excitant, qui exalte les facultés de l'homme pour les épuiser. « En lui survenait le terrible phénomène physique, contre la tyrannie duquel il était sans défense. Sa conscience tombait sous l'empire absolu du désir. Une fois encore, la luxure héréditaire éclatait avec une invincible furie chez cet amant délicat qui se plaisait à appeler sœur son aimée et qui avait soif de communions spirituelles. Il évoqua en esprit la beauté de sa maîtresse et chaque contour, vu à travers la flamme, prenait pour

---

(1) D'Annunzio. Le Triomphe de la Mort. *Revue des Deux-Mondes*, 1er juillet 1895, p. 110.

(2) *Idem*, 15 juillet 1895, p. 273.

lui une splendeur radieuse, chimérique, presque surhumaine. Il évoqua la grâce de sa maîtresse, et chaque attitude prenait une fascination voluptueuse d'une inconcevable intensité. En elle, tout était lumière, parfum et rythme (1) ». Et d'autre part, comme les Goncourt, M. d'Annunzio pense qu'entre l'homme et la femme, il n'y a jamais en réalité qu'une union purement charnelle.

L'attitude religieuse de ces écrivains a quelque ressemblance : ils aiment en sceptiques et en voluptueux les cérémonies religieuses ; ils font de la religion une branche de l'esthétique, ou, si l'on veut, un art spécial susceptible d'éveiller en nous des émotions nouvelles, plus profondes et plus troublantes que toutes les autres. Pour eux, l'administration des cultes dépendrait du ministère des Beaux-Arts. Il n'est donc pas surprenant que leurs héros se rassemblent, et qu'ils soient, les uns et les autres, des nerveux et des malades, des aristocrates et des artistes, des amateurs de sensations rares, d'élégants invertis, géniaux dans la volupté et dans le vice, douloureux aussi, et supportant la vie, comme un poids lourd, dont les délivrera une mort ardemment désirée.

Mais M. d'Annunzio se sépare des Goncourt, en ce qu'il demeure par essence un latin, qu'il est tout imprégné encore des poètes du siècle d'Auguste et des artistes de la Renaissance. Ces nouveaux inspirateurs ont visiblement déteint sur son modernisme. Les Goncourt et M. d'Annunzio ont, les uns et les autres, réussi à être des poètes de l'âme moderne, mais, chez ce dernier, la lumière du ciel italien communique aux peintures une volupté languide que l'horizon de Paris ne pouvait inspirer.

Pour achever l'étude des écrivains qui procèdent de la *Faustin*, il ne nous reste plus qu'à citer MM. Mirbeau, Lemonnier et Maurice Barrès. M. Octave Mirbeau, l'un des assidus du « Grenier » dans les dernières années, l'un des membres de l'Académie des Goncourt, nous paraît leur avoir emprunté une partie de son réalisme, et avoir puisé son satanisme chez Edmond de Goncourt.

---

(1) D'Annunzio. Le Triomphe de la Mort. *Revue des Deux-Mondes*, 1er juillet 1895, p. 109.

A la lecture du « Jardin des Supplices », on se rappelle involontairement les trois dernières pages de la *Faustin*, tandis qu'à celle du « Journal d'une femme de chambre », repassent dans le souvenir des échos, de *Germinie Lacerteux*.

Ce sont les échos de *Madame Gervaisais* et de la *Faustin* qui revivent à la lecture de « l'Hystérique », l'un des plus remarquables romans de M. Camille Lemonnier, qui, lui aussi, de l'avis même de Madame Alphonse Daudet, mérite d'être rangé parmi les disciples des Goncourt. Comme eux, M. Camille Lemonnier, belge de naissance et très attaché à sa patrie, débuta dans les lettres par la critique d'art et fit l'histoire des Beaux-Arts en Belgique. Puis, séduit par le succès des grand naturalistes, il se tourna vers le roman. Il s'imprégna de la lecture des « Germinal » et des *Fille Elisa*, et tenta tour à tour, tout en gardant son originalité, de faire du Zola, du Huysmans, du Goncourt. « Les Charniers » et « Happe-Chairs » sont les dignes pendants de la « Débâcle » et de « Thérèse Raquin », et « l'Hystérique » celui de *Renée Mauperin* et de *Madame Gervaisais*. « L'hystérique », sœur Humilité, est une Madame Gervaisais vivant au béguinage de Bruges. Elle se sent dévorée d'ardeurs religieuses, qui ne sont d'ailleurs qu'une manifestation de son tempérament. L'intrigue consiste dans les tortures que lui inflige un sauvage espagnol, l'abbé Orléa, dont la place serait mieux marquée au temps de l'Inquisition. Cet abbé n'est pas sans quelque ressemblance avec l'austère directeur de Madame Gervaisais : le Père Sybilla. Toute la première partie de « l'Hystérique » nous apparaît d'ailleurs comme visiblement inspirée de *Madame Gervaisais*. Mêmes procédés de description, même recherche du petit détail vécu, curieux et pittoresque, même souci du style coloré, même délicatesse et même pureté dans la notation des sensations, même charme mystérieux dans l'évocation des caractères et des cérémonies religieuses, mêmes heureuses trouvailles d'images. « Quelqu'un, un jour, écrit Lemonnier, avait comparé ce regard de sœur Humilité à de la clarté vivante, la mystérieuse souffrance de son être en proie à l'anémie, et de son âme blessée du péché,

s'y transformait dans une splendeur douloureuse, pareille à une agonie de soleil dans des brumes d'hiver (1) ».

Sœur Humilité, comme Madame Gervaisais, comme Marthe Mouret, aspire à la fusion en Dieu, à l'évanescence de tout son être dans l'encens qui monte vers le ciel. Toute mortification qui anéantit sa chair, qui la rend plus immatérielle, lui devient une suprême jouissance. Et voici que cette « dématérialisation » n'est qu'une illusion. Ce ne sont plus la piété ni la foi qui l'animent, c'est l'hystérie qui la ronge, qui la brûle, hystérie plus ardente encore que celle qui dévore, à certaines minutes, la chair de la Faustin. La monstrueuse liaison d'Humilité et d'Orléa prend une allure d'horreur qui ne peut se comparer qu'aux dernières pages de la *Faustin*. Il y a là toute une saisissante description de sadisme mystique, qui fait passer le frisson dans les nerfs du lecteur excédé.

« L'Hystérique » est comme une troisième version de *Madame Gervaisais*, écrite vingt ans après par Edmond, tandis que la « Conquête de Plassans » en présentait une réplique légèrement modifiée. C'est dire que M. Lemonnier, après Zola, doit être rangé parmi les disciples des Goncourt, surtout parmi les disciples d'Edmond. Le succès ne lui vint que tardivement : nouveau trait commun entre les deux romanciers. Un biographe et un apologiste de M. Lemonnier, M. Bazalgette, entrevoit le rapprochement possible : « Pour moi, dit-il, il est loin d'avoir conquis sa juste place au soleil de l'art. Pour cela, il faut attendre, sans doute, que le travail du temps s'accomplisse, du temps qui opérera le tri nécessaire dans son œuvre complexe et touffue, du temps où une prochaine littérature le désignera comme l'initiateur d'une vision nouvelle de nature et d'humanité. Cette place, on peut la situer déjà parmi les plus grands écrivains du XIXe siècle de la lignée de Balzac et de Flaubert, aux côtés de Barbey d'Aurevilly, des Goncourt et de Zola (2) ».

A notre avis, le trait commun ici est bien plutôt le baudelai-

---

(1) Camille LEMONNIER. *L'Hystérique*, p. 10.

(2) Léon BAZALGETTE. *Camille Lemonnier*, p. 54.

risme, cet appétit du mal et ce goût de la perversité morbide, que nous avons trouvés si prononcés chez les Goncourt. A cet égard, ils devaient encore faire école et susciter de remarquables disciples. M. Maurice Barrès en fut un autre. Dans la première partie de sa carrière littéraire, il a créé une figure bien digne de prendre place dans la galerie de l'auteur de la *Faustin* et de *Chérie*. C'est cette exquise Bérénice, si douloureuse et si séduisante, dépravée avec tant d'innocence et si inconsciemment vicieuse, telle une fleur malsaine et troublante, sortie des marais d'Aigues-Mortes, pour enfiévrer l'imagination du lecteur, avide de sensations rares. Madame Daudet en a été particulièrement frappée. « Goncourt nous fait connaître, dit-elle, la femme d'exception et par cela même moins réelle. Cette délicieuse Faustin, ou Chérie, Mme Gervaisais, Élisa, toutes névropathes; puis Renée Mauperin, Manette Salomon la juive d'atelier, chacune se mouvant dans un milieu spécial, à une date voulue qu'elle résume. Elles paraissent toutes attirantes, exceptionnelles, non de celles que l'on coudoie tous les jours, et dans ces études de femmes rares, on retrouve le goût des Goncourt pour l'exception, le bibelot, l'article de collectionneur. Maurice Barrès, par le choix de ses héroïnes, ne se rapproche-t-il pas ainsi de Goncourt et de sa manière? Bérénice est une charmante exception, dans un cadre tout méridional. Ses études sur Marie Bashkirtseff, sur l'impératrice Elisabeth, qu'il appelle l'Impératrice de la solitude, révèlent la même préférence pour des êtres choisis, en dehors de la vie courante, mais l'embellissant de leur rareté et de leur reflet (1) ». Bérénice meurt pour être rentrée dans la vie régulière, pour s'être pliée aux exigences de la société. Chérie, Renée Mauperin, étaient mortes plutôt que d'y entrer et de s'y plier. L'Impératrice de la solitude a fui le monde, comme Sœur Philomène trente ans auparavant, et pour les mêmes motifs d'écœurement peut être.

Ces exquises « bizarres » en évoquent d'autres à la création

---

(1) Mme Daudet. *Souvenirs autour d'un groupe littéraire*, p. 208.

desquelles (1), l'influence des Goncourt n'a pas été sans doute aussi étrangère, qu'on a voulu le croire. Nous parlons des héroïnes du roman russe, des héroïnes de Tolstoï, si attirantes, elles aussi, si inconsciemment et si naïvement perverses surtout.

Rodenbach écrit dans « l'Elite » : « N'est-ce pas une nouvelle voie ouverte: celle du roman mondain, qu'il inaugure lui-même ensuite, avec *Chérie*, et où devaient entrer, à son signe, M. Paul Bourget et ses continuateurs (1) ? ». C'est là, croyons-nous, vouloir par trop étendre l'influence des Goncourt. M. Bourget, comme M. Marcel Prévost sont loin des Goncourt, ils ne leur ont pris, ni leurs procédés de composition, ni leur style, à peine ce souci de description du mobilier et cette recherche du cadre qu'ils doivent autant et plus à Balzac qu'aux Goncourt. Quant au roman dit mondain, il faut en laisser la paternité à MM. Bourget et Prévost qui en sont, avec Guy de Maupassant, les véritables créateurs, et qui ne doivent rien ou presque rien à l'auteur de *Chérie*, en dehors de son culte des élégances et des curiosités précieuses.

En même temps qu'ils exerçaient une influence très profonde et très étendue sur le roman, les Goncourt en exerçaient une autre, tout aussi réelle, quoique moins importante sur le théâtre. Nous avons vu que le théâtre les a toujours tentés, qu'ils l'ont abordé à bien des reprises, et qu'il a toujours été pour eux la source de déboires cruels. Aucune de leurs pièces ne fut un succès et à aucune ne furent épargnées les plus amères critiques. Ils ont d'ailleurs été des romanciers si remarquables qu'on peut bien reconnaître qu'ils furent de médiocres auteurs dramatiques. Leur esthétique était trop individualiste et trop aristocratique pour éveiller la sympathie collective. Aussi manquèrent-ils trop du sens de la scène, du sens de la vie des personnages, et surtout de l'optique théâtrale, pour réussir pleinement.

N'importe, ils ont exercé une influence par ce seul fait, qu'ils ont voulu être des novateurs. Aujourd'hui, *Henriette Maréchal*

---

(1) J. Lemaitre. *Impressions de Théâtre*, IV, p. 226.
(1) Rodenbach. *L'Elite*, p. 30.

nous semble bien démodée ; il n'en reste pas moins vrai, qu'elle constituait, tant par la situation que par le dénouement, une hardiesse qui n'a pas été sans influer sur le théâtre des dernières années de l'Empire et du début de la République. Mais, quand nous voulons nous rendre compte de l'influence exercée par les Goncourt sur le théâtre contemporain, c'est *Germinie Lacerteux* que nous devons particulièrement examiner.

Edmond de Goncourt a introduit, dans cette pièce, la division en tableaux, à la place de la division en actes ; il a réclamé pour le peuple l'honneur des planches ; il n'a pas hésité, d'accord avec Zola, à nous présenter de vrais ouvriers, de vraies filles et dans leur vrai costume, dans leur vrai cadre, et c'est ce qui nous force à reconnaître que *Germinie Lacerteux* constitue une innovation au même titre que « l'Assommoir ». Il a élargi le champ du théâtre réduit jusque là aux aventures héroïques ou correctement bourgeoises. Il a fait monter sur la scène les hasards pittoresques de la rue, avec ses cris, ses brutalités, parfois aussi, sa poésie cynique et tendre.

C'est lui qui a ouvert la voie aux Gustave Geffroy et aux Saint-Georges de Bouhélier, aux Büsnach et aux Charpentier. *Germinie Lacerteux* peut être considérée comme l'initiatrice de l' « Apprentie », de « Louise » et du « Carnaval des Enfants », cette œuvre si prenante et si douloureusement exquise de vérité simple. L' « Apprentie », divisée elle aussi en tableaux, est calquée sur *Germinie Lacerteux*. Elle aussi est une héroïne de la rue, comme la bonne de Mlle de Varandeuil. Sa sœur Céline est une autre Adèle, et l'ami de celle-ci, quelque vague Jupillon. Le cadre dans lequel évoluent les personnages de l' « Apprentie », c'est tour à tour le Père Lachaise, la chaussée de Ménilmontant, points fort proches du quartier Bréda où évoluait Germinie et du Montmartre glorifié par Louise et par Julien. Et ces bruits du Paris qui s'éveille, du Paris qui travaille, du Paris qui aime, du Paris qui fait la fête, ces bruits traduits avec une telle maîtrise symphonique par l'orchestration de Charpentier, c'est Edmond de Goncourt qui les a évoqués le premier au théâtre, dans sa pièce tirée de *Germinie Lacerteux ;* c'est lui peut être qui a

inspiré l'auteur de « Louise » dans son œuvre si nouvelle et si vivante où il a su donner une voix aux moindres détails, une âme aux plus humbles objets.

Comme l'a écrit M. Larroumet, le naturalisme d'Edmond de Goncourt « a exercé une action vigoureuse sur l'art dramatique par l'élargissement des sujets et de l'effort vers la vérité. Il peut réclamer quelque chose du succès qu'obtiennent, dans ces derniers temps, des pièces aussi différentes que « le Pardon » et « les Tenailles », « Viveurs » et « Amants ». D'autres ont récolté ce qu'il a semé; mais s'il n'avait pas livré bataille, pour s'emparer du terrain, les nouveaux venus n'auraient pu que cultiver maigrement une terre épuisée par Scribe, Augier, Dumas. M. Edmond de Goncourt a bien fait, après avoir dédaigné le théâtre, de l'aborder sur le tard. Ainsi, les deux frères auront été complètement des chefs d'école, et resteront, même au théâtre, des initiateurs du naturalisme. Plus heureux, le réalisme avec Flaubert, avait Dumas fils. Si, pour le naturalisme, les Goncourt n'ont pu être Dumas et Flaubert, du moins, avaient-ils quelque chose à réclamer sur la scène de notre temps (1) ».

Mais les Goncourt n'ont pas été des innovateurs en littérature seulement ; ils ont été les initiateurs du grand mouvement artistique contemporain : l'impressionnisme. Il s'est rencontré toute une école d'artistes de talent, qui ont appliqué à la peinture et à la sculpture de la fin du XIXe siècle, les théories esthétiques des Goncourt. Du reste, à aucune époque, peut-être, l'art n'a été aussi intimement uni à la littérature. Entre Zola, les Goncourt, MM. Hennique et Geffroy d'une part, et Manet, Raffaëlli, Renoir et Carrière de l'autre, il y avait des rapports incessants, de constants échanges d'idées, dont les uns et les autres profitaient. L'art se mettait au service de la littérature et la littérature se faisait l'auxiliaire de l'art. Par leurs appréciations, leurs conseils, leurs critiques, les romanciers et les hommes de lettres, en général, orientaient la vocation des artistes, les détournaient d'un idéal vers un autre. Nul doute que l'école de peinture

(1) LARROUMET. *Etude de littérature et d'art*, 4me série, p. 18.

moderne, ne doive beaucoup au roman, car, de l'avis de M. Deschamps « ce n'est pas seulement sur le verbe de nos écrivains que les Goncourt ont laissé leur trace. Maîtres d'écriture pour toute une génération, dont le déclin ne manque pas de splendeur, ils ont aussi modifié, par leurs remarques subtiles et par une prédication obstinée, la vision de nos peintres. Le mercredi 2 février 1887, jour où M. Gustave Geffroy amena M. Raffaëlli au « Grenier » d'Auteuil, est une date significative dans l'histoire des arts du dessin. L'école dite impressionniste, laquelle est pour le moins aussi littéraire que pittoresque, est une annexe du cénacle des Goncourt (1) ».

Qu'on les examine en effet les uns et les autres, ces impressionnistes épris de couleur et de vie, soucieux de pittoresque et de vérité, amoureux de Paris, et des coins les plus divers des faubourgs parisiens, qu'on regarde Manet après Raffaëlli, Renoir après Pissarro, Monet après Renoir, on aura la conviction de se trouver en présence des illustrateurs de *Germinie Lacerteux*, de la *Fille Élisa*, de *Manette Salomon* ou de « Nana ».

Au résumé, l'influence des Goncourt peut être d'autant plus sainement appréciée aujourd'hui, qu'elle est presque usée. En regardant ces trente dernières années, on est frappé de retrouver partout, dans la littérature et dans l'art, cette marque si originale et si forte des Goncourt. Novateurs en critique d'art, en histoire, dans le roman, au théâtre, maîtres du naturalisme, initiateurs du sensualisme mystique, précurseurs de l'impressionnisme, ils ont été d'adroits et subtils génies, qui ont aimé leur siècle et qui l'ont fixé dans des œuvres d'un intérêt psychologique intense. Ils ont été de leurs temps, ils ont révélé tous les secrets précieux de ce temps à leur entourage de littérateurs et d'artistes, et c'est par là que leur action fut immense. Ils ont appris à voir à ceux qui ne voyaient pas, à écouter à ceux qui ne savaient pas entendre. Ils ont été les poètes suprêmes et malsains de l'âme moderne entre 1870 et 1900, les fleurs charmantes et dépravées d'une civilisation raffinée.

---

(1) Deschamps. La vie littéraire. *Le Temps*, 19 juillet 1896.

Leur influence sera-t-elle durable ? Nous ne le croyons pas. La génération « jeune » nous paraît douée d'une mentalité diamétralement opposée à la leur, et bien incapable de comprendre leur charme morbide et distingué. Aujourd'hui, les esprits se tournent plus volontiers vers les hommes d'action qui exaltent certains sentiments, vers des philosophes spiritualistes, vers des rénovateurs de morale. Peut-être, dans quelques années, lassé de ces théories « énergiques », relira-t-on, avec plaisir, ces délicieuses pages des Goncourt, évocatrices d'une civilisation plus charmante, de léger paganisme sensuel, plus amie de la douceur de vivre, moins scientifique, surtout plus artiste, et, peut-être, comme pour Stendhal, se produira-t-il un courant d'opinion favorable vers ces deux séduisants esprits qui pensaient qu'il n'y avait de bon « que les choses exquises. »

APPENDICE I

Bibliographie chronologique des œuvres des Goncourt

1851. — En 18..., chez Dumineray et 1884. Bruxelles. Kistemaeckers.
1852. — Le salon de 1852. Calmann Lévy.
1853. — La Lorette. Dentu. — 1888. Charpentier.
— Les mystères des théâtres. Librairie Nouvelle.
1854. — La révolution dans les mœurs. Dentu.
— Histoire de la société française pendant la Révolution. Dentu. — 1880. Charpentier.
1855. — Histoire de la société française pendant le Directoire. Dentu. — 1880. Charpentier.
— La peinture à l'exposition de 1855. Dentu.
— Une voiture de masques. Dentu. — 1889. Créatures de ce temps. Charpentier.
1856-65. — L'Art au XVIIIme siècle. Dentu, 3 vol.
1857-58. — Portraits intimes du XVIIIme siècle, 2 vol. Dentu.
1857. — Sophie Arnould. Poulet Malassis. — 1885. Charpentier.
1858. — Histoire de Marie-Antoinette. Dentu. — 1878. Charpentier.
1860. — Les hommes de lettres : Charles Demailly. Charpentier.
— Les maîtresses de Louis XV. Didot.
— La Dubarry. Charpentier.
1861. — Sœur Philomène. Librairie Nouvelle. — 1890. Lemerre.
1862. — La Femme au XVIIIe siècle. Librairie Nouvelle. — 1877. Charpentier.
1864. — Renée Mauperin. Dentu. — 1875. Lemerre. — 1880. Charpentier.
1865. — Henriette Maréchal. Librairie illustrée.
— Germinie Lacerteux. Charpentier. — 1886. Quantin.
1866. — Idées et Sensations. Drunelles-Lacroix. — 1877. Charpentier.
— L'Art au XVIIIme siècle. Debucourt. — 1867. Latour. — 1868. Les vignettistes : Gravelot, Cochin. — 1875. Notules. Chez Dentu.
1867. — Manette Salomon. Librairie Nouvelle. — 1877. Charpentier.
1868. — Gavarni : L'homme et l'œuvre. Charpentier. — 1873. Plon.

1869. — Madame Gervaisais. Librairie Nouvelle. — 1885. Charpentier.
1873. — La Patrie en danger. Dentu.
1875. — L'amour au XVIIIme siècle. Dentu. — 1893. Charpentier.
1879. — La duchesse de Châteauroux et ses sœurs. Charpentier.
— Théâtre : Henriette Maréchal ; La Patrie en danger. Charpentier.
1886. — Pages retrouvées. Charpentier.
1872-96. — Le Journal des Goncourt, 9 vol. Charpentier.
1888. — Préfaces et manifestes littéraires. Charpentier.
1892. — Armande. Dentu.
1894. — L'Italie d'hier : notes de voyages (1855-56). Charpentier.
1896. — Première amoureuse. Borel.
— Pages choisies. Colin et Cie.
1905. — Les aventures du jeune Baron de Knifausen. Romagnol.

Œuvres d'Edmond de Goncourt seul

1876. — Catalogue raisonné de l'œuvre peint, dessiné et gravé de Prudhon. Rapilly.
1877. — La fille Elisa. Charpentier
— Les frères Zemganno. Charpentier.
1881. — La maison d'un artiste. Charpentier.
1882. — La Faustin. Charpentier.
— La Saint-Huberty, d'après sa correspondance et ses papiers de famille. Dentu.
1884. — Chérie. Charpentier.
1885. — Les actrices au XVIIIme siècle : Mme St-Huberty. Charpentier.
1888. — Germinie Lacerteux, pièce tirée du roman, représentée à l'Odéon. Charpentier, Fasquelle.
1890. — Les actrices au XVIIIme siècle : Mlle Clairon. Charpentier.
1891. — Outamaro. Charpentier.
1893. — L'Art japonais. Charpentier.
— La Guimard. Charpentier.
— A bas le Progrès (drame). Charpentier.
1896. — Hokousaï. Charpentier.
— Manette Salomon, pièce tirée du roman, représentée au Vaudeville. Charpentier.

APPENDICE II

Bibliographie chronologique des livres, articles de revues et de journaux relatifs aux Goncourt, consultés pour cet ouvrage.

LIVRES

1861. Barbey d'Aurevilly. — Les Œuvres et les hommes, t. II, p. 283-295.
1863. A. de Pontmartin. — Nouvelles semaines littéraires, p. 162-174.
— Sainte-Beuve. — Nouveaux Lundis, I, p. 186.
1864. A. Nettement. — Le roman contemporain. p. 457-458.
1865. Barbey d'Aurevilly. — Les Œuvres et les hommes, t. IV, p. 189-201.
— Sainte-Beuve. — Nouveaux Lundis, t. IV, p. 1-30, 164-177.
1866. — — t. V, p. 14, 424; t. VI, p. 157, 201, 209.
— E. Zola. — Mes haines, p. 67-85.
— A. de Pontmartin. — Nouveaux Samedis, p. 102-115.
— G. Cavalier (Pipe-en-Bois). — Ce que je pense d'Henriette Maréchal.
1867. Paul Foucher. — Entre cour et jardin, p. 340-348.
— A. de Pontmartin. — Nouveaux Samedis, p. 1-24.
— Sainte-Beuve. — Nouveaux Lundis, t. VIII, p. 313.
1868. J. Levallois. — Les Contemporains chantés par eux-mêmes, p. 9-12.
— Sainte-Beuve. — Nouveaux Lundis, t. X, p. 16, 363, 417.
1869. — — t. IX, p. 89.
— G. Merlet. — Hommes et livres, p. 63-79, 81-97, 97-114.
1874. Th. Gautier. — Portraits contemporains, p. 195-201.
1876. Philippe Burty. — Les eaux-fortes de J. de Goncourt.
1877. Philippe Burty. — Maîtres et petits maîtres, p. 269-277, 333-358.
1878. J. Troubat. — Plume et pinceaux, p. 135-145.
1879. Jules Soury. Étude de psychologie, p. 113.
— Mme A. Daudet. — Impressions de nature et d'art, p. 156-170.
1880. Berriat et Heimann. — Petit traité de littérature naturaliste, p. 141-145.
— A. de Pontmartin. — Nouveaux samedis. XIXe série. p. 94-109.
— G. Vapereau. — Dictionnaire universel des Contemporains, p. 829.

— E. Zola. — Le roman expérimental, p. 122, 142, 153, 263-278.
1881. Ch. Gidel. — Histoire de la littérature française depuis 1715, t. II, p. 451-456.
— E. Zola. — Nos auteurs dramatiques, p. 388-395.
— — Les romanciers naturalistes, p. 223-253.
— — Documents littéraires, p. 338, 372, 393--396,
— — Une campagne, p. 205-217.
1882. Ch. Potvin. — Cinquante ans de liberté, t. IV.
1883. P. Bourget. — Essais de psychologie contemporaine, t. II, p. 137-185, 186-193.
— F. Brunetière. — Le roman naturaliste, p. 9, 49, 323-347.
— Ambroise Macrobe. — La flore pornographique.
— Jules Hoche. — Les Parisiens chez eux, p. 239-254, 289, 293, 404.
1884. Louis Desprez. — L'Evolution naturaliste, p. 67-120.
— Ant. Laporte. — Bibliographie contemporaine, t. III, p. 90-108.
1885. H. Céard. — Préface des Lettres de J. de Goncourt. I-XXIX.
— A. Savine. — Les étapes d'un naturaliste, p. 147-157.
1886. Barbey d'Aurevilly. — Les Œuvres et les hommes, t. VIII, p, 122-137.
— Barbey d'Aurevilly. — Sensations d'Art. p. 123-138.
— Cr. Geffroy. — Préface aux « Pages retrouvées » des Goncourt, t. VI-XIX.
— H. Houssay. — Les hommes et les idées, p. 356-390.
— Mme de Pardo-Bazan. — Le Naturalisme, p. 137-156.
— P. de Saint-Victor. — Anciens et modernes, p. 322-345.
— A. de Pontmartin. — Souvenirs d'un vieux critique, p. 225-238.
1888. A. Daudet. — Souvenirs d'un homme de lettres, p. 137-157.
— E. Faguet. — Notes sur le théâtre contemporain, p. 399-410.
— A. France. — La vie littéraire, p. 84-94.
— C. Le Senne. — Le théâtre à Paris, t. II, p. 121-129.
1889. C. Le Senne. — Le théâtre à Paris, 4e série, p. 67-72.
— A. Delzant. — Les Goncourt.
— E. Faguet. — Notes sur le théâtre contemporain, t. II, p. 109-119.
— Morice. — La littérature de tout à l'heure, p. 221-225.
— G. Pellissier. — Le mouvement littéraire au XIXe siècle, p. 333-340.
— M. Spronck. — Les artistes littéraires, p. 137-188.
1890. Ch. Le Goffic. — Les romanciers d'aujourd'hui, p. 60-70.
— Th. de Banville. — L'âme de Paris, p. 157-173.
— E. Biré. — Causeries littéraires, p. 392-412.
— E. Faguet. — Notes sur le théâtre contemporain, t. III, p. 84-87.
— M. Guyau. -- L'art au point de vue sociologique, p. 143.
— E. Hennequin. — Études de critique scientifique, p. 157-178, 178-183.
— C. Le Senne. — Le théâtre à Paris, 5e série, p. 206-216, 417-425.
1891. J. Lemaître. — Impressions de théâtre, t. IV, p. 219-231, 233-245.

— J. Huret. — Enquête sur l'évolution littéraire, p. 166-169, 4, 11, 64, 131, 190, 318, 427.
— R. Frary. — Essais de critique, p. 131-173.
1892. P. Morillot. — Le roman en France depuis 1610 jusqu'à nos jours, p.475-476, 492-494.
— R. Doumic. — Portraits d'écrivains, p. 167-213.
— G. Larroumet. — Études d'histoire et de critique dramatique, p. 319-320.
1894. G. Lanson. — Histoire de la littérature française, p. 105.
— A. Albalat. — Le mal d'écrire et le roman contemporain. p. 83-88, 339.
1896. J. Claretie. — La vie à Paris, p. 212-220.
— Léon Daudet. — Les idées en marche, p. 118-125.
— G. Larroumet. — Études de littérature et d'art, 4e série.
— E. Gilbert. — Le roman en France pendant le XIXe siècle, p. 266-278.
— J. Levallois. — Mémoire d'un critique, p. 202-208.
— Michel Salomon. — Études et portraits littéraires, p. 157-173.
— G. Toudouze. — Morceaux choisis des Goncourt. Introduction. V-XXVI.
1897. J. Capperon. — Notes d'art et de littérature, p. 31, 87.
— M. Tourneux. — La bibliothèque des Goncourt.
1898. R. Doumic. — Études sur la littérature française, p. 197-221.
— G. Meunier. — Le bilan littéraire du XIXe siècle, p. 271-279.
1899. A. Daudet. — Notes sur la vie, p. 23, 72, 223-294.
— Rodenbach. — L'Élite, p. 27-44.
— G. Pellissier. — Dans « Histoire de la langue et de la littérature française », publiée sous la direction de Petit de Julleville, t. VIII, p. 184-198.
1900. F. Sarcey. — Quarante ans de théâtre, t. I, p. 252.
1901. — — — t. II, p. 325.
1902. H. d'Alméras. — Avant la Gloire, p. 36-48.
1903. Max Nordau. — Vus du dehors.
1904. E. Herriot. — Précis de l'histoire des lettres françaises. p. 946-947.
— F. Masson. — Discours de réception à l'Académie française.
1905. Léon Bloy. — Belluaires et porchers, p. 64, 72, 79, 93.
— E. Faguet. — Propos littéraires, 3e série, p. 175-188.
— G Pellissier. — Études de littérature et de morale, p. 126-135.
1906. A. Cassagne. — La théorie de l'art pour l'art en France (passim).
1907. Dimier. — Les maîtres de la contre-révolution du XIXe siècle, p. 307-329.
— A. Claveau. — La langue nouvelle, p. 57-102.
1908. E. Zola. - Correspondance, t. II, p. 117, 152, 219, 235, 278.
1909. G. Lanson. — L'art de la prose, p. 264-265, 282.
1910. Ch. Brun. — Le roman social en France, p. 128-163.

— Mme A. Daudet. — Souvenir autour d'un groupe littéraire (passim).
— G. Michaut. — Pages de critique et d'histoire littéraire, p. 124.
— G. Pellissier. — Anthologie des prosateurs français contemporains.
1911. A. Barre. — Le symbolisme. p. 6, 84, 140, 159.
1912. Max Fuchs. — Lexique du Journal des Goncourt.
— F. Strowski. — Tableau de la littérature ffançaise au XIXe siècle, p. 404-406.
1913. P. Martino. — Le roman réaliste sous le second empire, p. 227-254 et passim.
1914. H. Focillon. — Hokousaï, p. 40.
— Léon Daudet. — Fantômes et vivants (passim).

REVUES ET JOURNAUX

1851. — Débats, 15 déc. (J. Janin).
1854. — Bibliothèque universelle de Genève. Mai-août
1858. — L'Union, 2 novembre et 3 novembre (Pontmartin). — La Presse, 9 mai (St-Victor).
1860. — Le Pays, 28 mars (Barbey d'Aurevilly. — Bulletin du bibliophile, pp. 1469-1470 (Cl. de Ris).
1861. — Bulletin du bibliophile, pp. 346-347, (Cl. de Ris). — Opinion nationale, 1er déc. (J. Levallois).
1862. — Le Constitutionnel, 1er et 2 décembre.
1864. — Le Temps, 24 février (E. Scherer). — Revue des Deux Mondes, 15 mai (Ch. Clément).
1864. — Revue du Monde catholique, 10 juin (G. Seigneur). — Le Temps, 15 mars (Challemel-Lacour).
1865. — L'Art, 8, 16, 23 décembre. — L'Evénement, 7 déc. (J. Vallès) ; 8 déc. (E. Feydeau) ; 9 déc. (Wolff); 10 déc. (J. Richard) ; 12 et 15 déc. (Villemessant) ; 19 déc. (Vallès). — Les Débats, 12 déc. (J. Janin). — La Presse, 2 novembre (Mouy) ; 11 déc. (Ch. de St-Victor) ; 14, 16, 18 déc. (P. de St-Victor) ; 19 déc. (J. Richard). — Bulletin du Bibliophile, 200-203. — Revue du Monde catholique, 25 déc. (E. Veuillot). — Les Nouvelles, 7 déc. (Dermont) ; 9, 14 déc. (Noriac) ; 17 déc. (Noriac). — Le Soleil, 13 déc. (Villemot). — La Comédie, 10 déc. (P. Ferry); 17 déc. (J. Lebigre); 24, 31 déc. (J. Lebigre). — La Vie Parisienne, 9, 11, 23, 30 déc. — L'Opinion nationale, 11, 15, 18 décembre (F. Sarcey). — Revue des Deux Mondes, 15 février, 15 déc. (Ch. de Mazade). — Moni-

teur universel, 11 déc. (Th. Gautier). — Moniteur universel du soir, 11 déc. (Xavier Aubryet). — Gazette de France, 7 déc. (Foucault); 14 et 15 déc. (F. Béchard). — L'Union, 11 et 19 déc. (Tiengou). — Charivari, 29 nov., 9 et 11 déc., 14 15, 17, 18, 22, 25 décembre. — L'Avenir national, 1er février (J. Levallois); 7 et 11 déc. (Arago). — Constitutionnel, 11 déc. (Roqueplan). — Le Siècle, 11 et 18 déc. (Biéville); 18 déc. (Anatole de la Forge) — Tintamare, 17 et 24 décembre. — Temps, 3 septembre (J. Claretie); 9 déc. (la Madeleine); 10 déc. (Villemot); 11 déc. (L. Ulbach). — Revue de Paris, 26 février (J. Claretie). — Revue nationale, 10 avril (Ed. Villetard).

1866. — Revue du Monde Catholique, 10 mars, 10 mai (Venet). — L'Art, 6 janvier (Mortié). — Revue des Deux Mondes, 1er juin (Lagènevais). — Constitutionnel, 14 mai (Ste Beuve).

1867. — Bulletin du bibliophile, p. 388. — Le Figaro, 26 novembre (A. Wolff); 30 nov. (A. Duchesne). — Constitutionnel, 26 nov. et 3 déc. (E. Chesneau).

1868. — Le Figaro, 31 janvier (Zola).

1869. — Revue des Deux Mondes, 15 mai (Ebelot). — L'Artiste, 1er février, 1er mars (Villarceaux). — Paris caprice, 20 mars (E. d'Hervully). — Bnlletin du bibliophile, pp. 116-125 (Asselineau). — Nain Jaune, 7 mars (Barbey d'Aurevilly. — L'Univers, 28 mai (P. Serret).

1870. — Monde illustré, 2 juillet (Monselet). — Liberté, 27 juin (P. de St-Victor). — Journal officiel, 25 juin (Th. Gautier). — Bulletin du bibliophile, pp. 326-333 (Asselineau).

1872. — L'Ordre, 13 juin.

1873. — Polybiblion, p. 88 (Courcyod).

1874. — Le National, 9 février (Th. de Banville). — Le Temps, 10 mars (Ch. Blanc).

1875. — Polybiblion, p. 492. — Constitutionnel, 19 mai (Barbey d'Aurevilly). — Bulletin du bibliophile, pp. 253-255 (Clément de Ris).

1876. — Polybiblion, p. 11. — L'Union, 26 avril (D. Bernard).

1877. — Polybiblion, p. 6 et 517. — Le Gaulois, 28 mars (Tarbé). — Le Courrier littéraire, 25 mai. — Nouveau Temps de St-Pétersbourg, 1877 (Daudet). — Le Siècle, 25 juin. — Le Tintamare, 1er et 29 avril, 6 mai. — Bulletin du bibliophile, p. 558. — Le Constitutionnel, 21 mai (Barbey d'Aurevilly); 18 sept. (idem). — Le temps, 26 et 31 octobre (Soury). — Le Bien public, 25 et 26 mars, 2 avril (Zola).

1878. — Le Correspondant, 25 février. — Bulletin du bibliophile, pp. 182-183, 370-371.

1879. — Polybiblion, p. 5 (Boissin). — Revue des Deux Mondes, 15 sept. (Bigot). — Bulletin du bibliophile, pp. 89-90. — Le

Voltaire, 25 mars, 6 mai, 13 mai (E. Zola). — Gazette de France, 11 mai (Pontmartin).

1880. — Revue historique, mars (Monod).

1881. — Figaro, 15 mars (E. Zola). — Vie moderne, 26 mars, 28 mai, 18 juin, 29 octobre. — Revue des Deux Mondes, 15 sept. (Brunetière). — Débats, 30 mai (H. Houssaye). — République Française, 1er avril (P. Arène). — Bulletin du bibliophile, pp. 183-186. — Le Globe, 31 mars (Karl Steen).

1882. Polybiblion, p. 290. — Justice, 21 mars (Geffroy). — Vie moderne, 21 mars (Céard). — L'Express, 6 et 7 mars (Céard). — Revue des Deux Mondes, 15 février (Brunetière). — Gil Blas, 1er février (Richepin). — Constitutionnel, 27 février (Barbey d'Aurevilly). — Le Réveil, 24 janvier (Daudet). — Le Parlement, 23 janvier (P. Bourget); 2 février (P. Bourget). — Revue hebdomadaire, 30 sept. (J. Lemaître). — Le Livre, pp. 95, 142, 174.

1884. — Intermédiaire des chercheurs et des curieux, 10 février. — Revue des Deux Mondes, 1er août (Brunetière). — Annales politiques et littéraires, 16 mars (Zola); 27 avril (Brisson); 14 décembre (Zola). — Indépendance belge, 4 et 6 octobre). — Le Réveil, 20 avril (Paul Alexis). — Justice, 28 avril, 10 nov. (G. Geffroy). — Nation, 21 avril (Geffroy); 27 avril et 27 octobre. — Gil Blas, 5 et 8 octobre. — Le Phare de la Loire, 28 avril et 12 novembre (Spiridion). — Polybiblion, p. 8. — Figaro, 17 et 25 avril. — Revue indépendante, mai (Hennequin).

1885. — Intermédiaire des chercheurs et des curieux, 10 mars. — Gaulois, 4 mars (H. de Pène); 19 septembre (E. de Goncourt). Réveil, 5 et 6 mars. — Société des Beaux-Arts des Départements, tome IX, pp. 22, 159, 161, 163, 168. — Revue des Deux Mondes, 15 mars (Ganderax). — Gil Blas, 5 mars. — Figaro, 4 mars (A. Vitu); 12 déc. (Monselet). — Débats, 3, 5 et 9 mars (Weiss); 21 mai (J. Lemaître). — Soleil, 3, 4 et 5 mars. — Justice, 2 février (Geffroy); 4 mars (Sermet). — Phare de la Loire, 4 mai. — Soir, 4 mars (Delmare); 5 mars (A. Duchemin). — Annales politiques et littéraires, 8 mars (Brisson). — Intransigeant, 5 mars. — L'Evénement, 16 avril (Arsène Alexandre). — France libre, 5 mars. — Echo de Paris, 5 mars et 6 mars (A. Scholl). — Le Siècle, 9 mars (Bigot). — Le XIXme siècle, 5 mars. — Liberté, 9 mars (P. Perret).

1886. — Figaro, 18 et 19 novembre (Vitu). — Pays, 20 novembre. — Revue contemporaine, mars (Hennequin). — Le XIXme siècle, 19 et 22 novembre (Henri Fouquier). — Justice, 17 novembre (Geffroy); 19 novembre et 22 décembre. — Paris, 22 novembre (La Pommeraye). — Soir, 20 novembre (A. Duchemin). — Gil Blas, 20 novembre. — Echo de Paris, 20

nov. (Bauër). — Soleil, 26 nov. — Siècle, 21 et 22 nov. — Gaulois, 18 et 19 nov. — Revue des Deux Mondes, 15 déc. (Ganderax). — L'Univers, 19 oct. (E. Biré). — Gazette de France, 22 novembre. — Réveil, 1er août et 21 novembre. — Débats, 22 novembre (J. Lemaître). — Intermédiaire des chercheurs et des curieux, 10 juillet, 10 août. — Annales politiques et littéraires, 28 nov. (A. Brisson). — Revue d'art dramatique, pp. 213-229, 284-306 (Fourcault).

1887. — Le Réveil, 14 octobre. — Soleil, 12 octobre. — Débats, 3 mai (H. Houssaye). — Justice, 13 et 17 octobre. — Echo de Paris, 13 octobre (Bauër). — Le XIXme siècle, 13 octobre (Fouquier). — Gil Blas, 13 octobre. — Paris, 12 et 17 octobre (Henri de Lapommeraye). — Revue des Deux Mondes, 15 nov. (Ganderax). — Annales politiques et littéraires, 20 mars et 30 octobre (A. Brisson). — Polybiblion, pp. 487, 61. — Temps, 20 mars (Anatole France).

1888. — Revue de la France moderne, pp. 415-418. — Intransigeant, 21 décembre. — Echo de Paris, 21, 24, 25 déc. (Bauër). — Revue bleue, 19 mai, pp. 635-636 (Max. Gaucher); 1er sept. et 22 décembre (Hugues le Roux). — Justice, 20 et 24 déc. (Ch. Martel). — Gazette de France, 24 décembre. — Siècle, 19 et 20 décembre (Céard); 21, 22, 23, 24 décembre. — Polybiblion, p. 57. — Figaro, 20, 21, 23 déc. (Fouquier). — Soleil, 20 décembre (Faguet). — Nouvelle Revue, 1er août (Frary). Le XIXme siècle, 21, 22 déc. (Fouquier). — Débats, 24 déc. (J. Lemaître). — Gaulois, 20, 21, 22 déc. (A. Capus). — Voltaire, 21, 24 déc. (Maxime Rude); 29 déc. — Temps, 21, 23, 24 déc. (Sarcey). — Soir, 20, 21 décembre. — Liberté, 21, 24 déc. (Paul Perret). — Union médicale, 22 déc., pp. 913-914. Annales politiques et littéraires, 6 mai (A. Brisson); 30 déc. (J. Favre) et divers.

1889. — Soleil, 25 mars (Faguet). — Débats, 20, 25 mars (J. Lemaître). Gil Blas, 20 mars (Massiac) et 21 mars (Richard O'Monroy). — Revue des Deux-Mondes, 1er janv. (Brunetière). — Echo de Paris, 21 mars (Bauër). — Polybiblion, p. 65. — Soir, 21 mars. — L'Estaffette, 21 mars (A. Sylvestre). — Annales politiques et littéraires, 17 novembre (Maupassant). — L'Evénement, 21 mars (Besson). — Figaro, 20 mars. — Justice, 17 février (Geffroy); 20 mars. — Gaulois, 20 et 21 mars; 6 novembre. — Revue historique, mars (Monod). — Siècle, 20 mars (Céard). — Gazette de France, 25 mars.

1890. — Presse, 1er mars (Chevassu); 11 et 26 décembre. — Figaro, 26 février, 27 déc. (Wolff). — Paris, 29 nov.; 6, 10, 11 déc. — Temps, 3 mars, 8 avril, 29 déc. (Sarcey). — Revue historique, janvier (Monod). — Justice, 26 février, 27 décembre. — Soleil, 4 mars, 30 déc. (Faguet). — Annales politiques

et littéraires, 9 mars (Lemaître) ; 13 avril (Brisson) ; 27 avril (Sarcey) ; 30 novembre (Maupassant) ; 21 décembre (Le Lannionais) ; 30 novembre (Renan). — Siècle, 27 et 29 décembre (Céard). — Revue des Deux Mondes, 1er juin (Maupassant). — Intransigeant, 28 décembre. — Gil Blas, 27 février, 28 décembre. — Gaulois, 26 février, 27 décembre. — Evénement, 27 février, 28 déc. — XIXme siècle, 27 février (Fouquier) ; 25 novembre, 10 et 28 déc. (Fouquier). — Débats, 3 mars et 29 déc. (Lemaître).

1891. — Annales politiques et littérairss, 1er mars (Brisson). — Correspondant, 10 déc. (Doumic). — Revue historique, mai (Farges).

1892. — Temps, 26 décembre (Sarcey). — Gil Blas, 21 déc. (R. O' Monroy). — XIXme siècle, 21 décembre (Fouquier). — Annales politiques et littéraires, 7 février (Lemaître) ; 27 mars (Brisson) ; 25 décembre (G. Derville). — Soleil, 25 et 27 décembre (Claveau). — Eclair, 20 décembre. — Liberté, 21 et 26 décembre. — Echo de Paris, 8 déc. (E. et J. de Goncourt) ; 20 et 21 décembre. — Gazette de France, 21 décembre. — Justice, 20 décembre. — Presse, 20 décembre. — Figaro, 20 décembre (Fouquier). — Gaulois, 20 décembre. — Siècle, 26 décembre (C. Le Senne).

1893. — Débats, 19 juin (Deschamps) ; 28 novembre (Doumic). — Revue des Deux Mondes, 1er janvier (Bellaigue). — Soleil, 18 et 24 janvier. — Mercure de France, juin (Gourmont). — Intransigeant, 18 janvier.

1894. — Temps, 2 août (Binet). — Revue de Paris, 1er juillet (Lecomte). Annales politiques et littéraires, 21 janvier. — Revue d'histoire littéraire, p. 238.

1895. — Temps, 9 et 27 février ; 2 et 3 mars (Sarcey). — L'Encyclopédie, 1er mars (A. Daudet, J.-H. Rosny, Paul Margueritte, Hennique, etc...). — Libre Parole, 1er mars (Drumont). — Revue de Paris, 15 mars (Rodenbach ; 1er août (J.-H. Rosny). — Gil Blas, 28 février, 2 mars. — Gaulois, 2 mars. — Intransigeant, 3 et 4 mars. — Revue Bleue, 18 mai (Pellissier). — Revue Britannique, pp. 118-125. — Annales politiques et littéraires, 24 février (E. de Goncourt) ; 3 mars (Zola) ; 10 et 17 mars (Bergerat) ; 22 décembre.

1896. — Revue Encyclopédique, 1er août, pp. 545-553. — Débats, 2 et 9 mars (Lemaître) ; 14 mars, 17, 18, 21 juillet (Doumic) ; 25 juillet (Delsart). — Intransigeant, 2 mars, 18, 19, 21 juillet. — Soleil, 2 mars, 17, 18, 23 juillet (Claveau) ; 24 juillet (Charles Maurras). — Autorité, 20 et 22 juillet. — Vérité, 29 juillet. — Revue bleue, 25 juillet (Faguet). — Matin, 17 juillet (Céard) ; 18, 19, 20, 21, 22 juillet. — Eclair, 19 juillet (Montorgueuil) ; 21 et 22 juillet. — Monde illustré, 25 juillet. —

Bulletin du bibliophile, 15 juillet (Tourneux). — Temps, 17 et 18 juillet (Claretie) ; 19 juillet (Deschamps) ; 20, 21, 23, 27 juillet (Sarcey) ; 15, 16, 19 août (Souday) ; 18 septembre. — Revue des Deux Mondes, 15 août (Doumic). — Revue de Paris, 15 mars (Rodenbach). — Revue historique, p. 217. — Etudes religieuses, 15 sept. (Cornut). — Vie contemporaine, 1er mars, pp. 474-489 (Larroumet). — Gazette de France, 3 mars, 19, 22 et 24 juillet (Charles Maurras). — XIXme siècle, 2 mars (E. Lintillac) ; 22 mars, 18, 19, 21, 22 juillet. — Gil Blas, 2 mars, 17 et 18 juillet. — Revue des Revues, 1er août (R. de Gourmont). — Figaro, 1er mars (Fouquier) ; 17 juillet (Fouquier) ; 18, 19, 20, 21, 22 juillet. — Gaulois, 1er mars (Duquesnel) ; 17 juillet (Lapauze) ; O. Mirbaud et H. Lapauze, 19, 20, 21, 23, 25, 30, 31 juillet ; 6 août. — Presse, 17 juillet (Fromentin) ; 19, 20, 21, 26 juillet. — Libre Parole, 1er et 7 mars (Méry) ; 2 juin (Drumont) ; 17 juillet (Drumont). — Echo de Paris, 18 et 19 juillet (Descaves) ; 20, 21, 22, 23, 24, 25, 27 juillet (Paul Margueritte). — Intermédiaire des chercheurs et des curieux, 10 octobre, pp. 429-430 ; 569, 793, 822. — Annales politiques et littéraires, 8 mars ; 26 juillet (Gautier, J. Lemaître, A. Scholl).

1897. — Temps, 18 février. — Correspondant, 10 janvier (Chantavoine). — Gaulois, 20 février, 24 et 28 février, 9 mars (R. de Montesquieu).— Revue biblio-iconographique, janvier, mars, mai.— Bulletin du bibliophile, 15 mars, 15 avril, 15 juin. — Annales politiques et littéraires, 21 février (Coppée, A. Brisson), 15 août.

1898. — Temps, 10 janvier (Sarcey) ; 5 mars. — Annales politiques et littéraires, 9 janvier, 7 août.

1900. — Revue biblio-iconographique, février, pp. 146-147.

1901. — Annales politiques et littéraires, 21 avril (P. et V. Margueritte).

1902. — Le Carnet, avril (Mme Daudet).

1903. — Annales politiques et littéraires, 18 janvier (Faguet) ; 20 déc. — Bulletin du bibliophile, p. 47.

1904. — Nouvelle Revue, 1er janvier (G. Kahn) ; 15 janvier (Georges Kahn).

1910. — Annales politiques et littéraires, 3 avril.

1912. — Revue hebdomadaire, 27 janvier (marquis de Ségur). — Figaro, 20 janvier (A. Beaunier).

1913. — Temps, 17 février (Rémy de Gourmont).

1914. — Figaro, 23 juillet. — Gaulois, 20 et 22 février.

TABLE ALPHABÉTIQUE DES NOMS

A

Albany (comtesse d'), 475.
Alexis (Paul), 547, 563, 567, 568, 569, 574, 576.
Alembert (d'), 184.
Annunzio (d'), 255, 296, 319, 342, 344, 374, 508, 547, 548, 590, 591, 595, 596, 597, 598, 599.
Allan (Mme), 21.
Antoine, 519.
Arago, 79.
Arétin (l'), 31.
Aristophane, 42.
Arnould (Sophie), 142, 143, 473, 490.
Aubryet, 66.
Augier, 605.
Autran, 348.

B

Bailly, 494.
Balzac (Honoré de), 49, 60, 61, 62, 72, 92, 180, 222, 230, 231, 245, 252, 310, 500, 533, 547, 570, 590, 601, 603.
Banville (Théodore de), 28.
Barbey d'Aurevilly, 337, 579, 601.
Barine (Arvède), 546.
Barras, 330.
Barrès (Maurice), 210, 591, 599, 602.
Barry (Mme du), 142, 469, 475, 478, 480, 487, 496, 499, 542, 545.
Barye, 30, 440.
Bashkirtchef (Marie), 602.
Baudelaire, 77, 78, 203, 208, 307.
Baudouin, 488.
Bazalgette (Léon), 601.
Beaumarchais, 520.
Beethoven, 170, 343.
Bergerac (Cyrano de), 79.
Bernard (Claude), 283, 290, 469, 554.
Berthelot, 290.
Berthelot (Mme), 380.
Bigot (Charles), 192, 201.
Bing, 128, 358.
Blanc (Louis), 37.
Blondel, 240.
Boileau, 573.
Boucher, 54, 55, 130, 138, 435, 441, 443, 457, 465, 466, 480, 487, 534.
Boufflers, 483.
Bouguereau, 449.
Bountcho, 436.
Bourget (Paul), 4, 5, 27, 92, 98, 110, 111, 129, 139, 168, 173, 180, 200, 227, 248, 282, 283, 306, 368, 372, 373, 374, 375, 499, 500, 548, 574, 581, 603.
Boussod et Valadon, 456.
Brunetière, 2, 56, 200, 405, 503, 513, 516, 531, 554, 591.
Büsnach, 604.
Byron (Lord), 160.

C

Cabanès (Docteur), 546.
Carnavalet (Musée), 540.
Carpeaux, 218, 233, 440.
Carrière (Eugène), 437, 439, 444, 445, 448, 449, 455, 456, 605.
Ceard (Henri), 154, 547, 574, 580, 581.
Cellini (Benvenuto), 47.
Chambord (Comte de), 291.
Chantavoine, 368, 497.
Charpentier (Gustave), 604, 605.
Charpentier (l'éditeur), 385.
Chardin, 32, 314, 429, 434, 435, 436, 437, 439, 440, 443, 450, 459, 461, 465, 466.
Chateaubriand, 58, 159, 406, 414, 433.

Chénier (Marie-Joseph), 494.
Clairon (la), 542.
Claretie (Jules), 287.
Clément (Charles), 454.
Clodion, 55, 129
Condamine (M. de la), 446.
Condillac, 254.
Benjamin Constant (l'écrivain), 160.
Benjamin Constant (le peintre), 457.
Coppée, 582.
Corneille, 50.
Corot, 442.
Courbet, 384, 385, 386, 436, 440, 442, 457, 461, 466.
Courmont (Mme de), 13, 14, 15, 129, 501.
Crébillon fils, 55, 483, 488, 491.

D

Daudet (Alphonse), 22, 176, 220, 266, 375, 391, 502, 509, 547, 564, 582, 583, 584, 585, 586, 588, 589, 591.
Daudet (Mme), 171, 512, 513, 515, 516, 563, 581, 582, 584, 600, 602.
David, 461, 462, 467.
Debucourt, 32, 450, 480.
Decamps, 81, 433, 437, 438, 440, 454, 457, 458, 462.
Degas, 80, 454, 455.
Delacroix, 241, 349, 363, 433, 457, 458, 462.
Delaroche, 457.
Delzant, 13, 17, 37, 408.
Demidoff, 323.
Dentu, 163.
Descaves (Lucien), 547, 579, 580, 581.
Deschamps, 590, 606.
Destailleurs, 144, 473.
Detaille (Edouard), 453.
Devéria, 225, 395.
Diaz, 129, 443.
Diderot, 51, 52, 350, 483, 491.
Dimier, 428, 533, 534, 538.
Doumic, 3, 55, 200, 201, 294, 322, 368, 371, 372, 497, 563, 564.
Drolling, 240.
Dubois (l'abbé), 100.
Dubuffe, 198.
Dumas père, 500, 502.
Dumas fils, 13, 30, 521, 605.
Dunand, 41.
Dupré, 442, 443.

E

Ebelot, 293.
Eisen, 32, 323, 450.
Elisabeth (l'impératrice), 602.
Euripide, 234.

F

Faguet, 3, 68, 368, 375, 532, 573.
Flamand, 238.
Flaubert (Gustave), 38, 58, 62, 63, 64, 65, 78, 146, 183, 194, 203, 206, 208, 216, 217, 220, 230, 239, 272, 275, 307, 310, 329, 346, 353, 367, 370, 374, 405, 408, 452, 473, 500, 501, 502, 505, 510, 547, 549, 550, 551, 552, 554, 559, 563, 569, 573, 582, 601, 605.
Ferrère, 183, 409.
Feydeau (Ernest), 63, 405.
Fontenelle, 55.
Forain, 501.
Fragonard, 1, 40, 96, 130, 330, 356, 430, 439, 444, 465, 488.
Français, 443.
France (Anatole), 494, 496.
Fromentin, 433, 457, 458.
Fuchs, 401, 402.

G

Gautier (Théophile), 21, 49, 62, 65, 66, 67, 68, 96, 98, 110, 161, 203, 208, 348, 353, 405, 525, 537.
Gavarni, 28, 29, 32, 33, 62, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 83, 187, 336, 454, 517.
Geffroy (Gustave), 547, 574, 580, 581, 604, 605, 606.
Géricault, 241.
Girodet, 433.
Gœthe, 227.
Goncourt (Marc-Pierre de), 11, 12.
Goncourt (Antoine de), 11.
Gongora, 55, 368.
Goupil, 438.
Gourmont (Rémy de), 428, 451, 453, 540, 548, 553.
Goya, 456.
Gozlan, 28.
Gravelot, 211, 450.
Greuze, 382, 431, 432, 434, 447, 501.
Gros, 242.
Guérin (Cécile), 11, 12, 13, 16, 17.

Guiches (Gustave), 586, 587, 588, 589.
Guimard (la), 143, 475.
Guyau 197, 226.

H

Halévy, 521.
Hanoteaux, 476.
Harpignies, 442.
Hayashi, 190.
Heine (Henri), 24, 43, 59, 61, 62, 77, 78, 80, 102, 152, 446.
Helleu, 437, 450, 453, 466.
Hennique (Léon), 547, 564, 565, 566, 567, 574, 576, 581, 582, 605.
Hérédia, 581.
Hermant (Abel), 514, 580, 581.
Hervieu, 581.
Hesse, 240.
Hoffmann, 319.
Hokousaï, 436, 440, 445, 451, 460.
Homère, 41, 242, 453.
Houssaye (Edouard), 66, 553.
Hugo (Victor), 58, 59, 68, 152, 159, 414, 563.
Huret, 508.
Huysmans (J.-K.), 170, 255, 307, 455, 536, 537, 547, 548, 574, 575, 576, 577, 578, 581, 591, 596, 600.

I

Ingres, 151, 349, 433, 444, 457, 462.

J

Janin (Jules), 20, 29.
Jonkindt, 80, 298, 354, 442, 454, 455, 456, 459.
Joséphine (impératrice), 542.

K

Kano, 436.
Karr (Alphonse), 28.

L

La Bruyère, 50.
Lacaze, 534.
Laclos, 26. 27, 51, 483, 488.
La Fontaine, 51, 402.
La Gandara, 466.
Lagénevais, 55, 56, 512.
Lamartine, 35, 159.
Lancret, 55.
La Rochefoucauld, 452.
Larroumet, 605,
La Tour, 233, 439, 440, 443, 446, 447, 450, 487, 534.
Lecomte, 535, 536.
Lefèbvre de Béhaine, 109.
Le Goffic, 548. 585, 590, 591.
Lemaître (Jules), 3, 4, 9 209, 224, 242, 243, 293, 368, 409, 410, 415, 424, 512, 538, 539.
Lemonnier (Camille), 563. 590, 599, 600, 601.
Lemud, 171.
Lenôtre, 541, 245, 546.
Le Sage, 375.
Lescombats (la), 154.
Lespinasse (Julie de), 544.
Levêque (Mme), 481.
Leys, 465.
Linné, 283.
Lolliée, 546.
Lorrain (Jean), 547.
Loti (Pierre), 538, 590, 591, 592.
Louis XIV, 493, 530.
Louis XV, 473, 477, 478, 480, 481, 483, 491, 492, 493, 533.
Louis XVI, 473, 480, 491, 493, 533.
Louis-Philippe, 104, 312, 395, 538.
Lovelace, 125.
Lucien, 43.
Luynes (cardinal de), 424.

M

Mac-Mahon, 302.
Magny (dîners de), 41, 52, 69, 290.
Mahomet, 530.
Manelli, 446.
Manet (Edouard), 437, 448, 454, 455, 466, 536, 605, 606.
Manuel, 113.
Marat, 495.
Marcille, 534.
Mardonnet (Mme de), 152.
Maria, 113, 119.
Margueritte (Paul), 509, 547, 581, 590.
Margueritte (Victor), 547, 579, 580.
Marie-Antoinette, 472, 475, 476, 480.
Marie-Louise (l'impératrice), 34, 542.
Marin, 55.
Marivaux, 55, 483.
Marmontel, 483.
Martin (Henri), 539.

Martino (Pierre), 559.
Marx (Roger), 436, 437.
Mascarille (marquis de), 55.
Masson (Frédéric), 541, 542, 543, 544, 545, 546.
Mathilde (princesse), 69, 109, 114, 333.
Mauclair (Camille), 459, 536, 537.
Maupassant, 223, 367, 375, 406, 409, 563, 569, 570, 571, 572, 573, 574, 603.
Mazade (Charles de), 485.
Meilhac, 521.
Mercier, 51.
Méricourt (Théroigne de), 143, 475, 476, 489.
Mérimée, 109, 260, 312.
Méry, 28.
Michel Ange, 440.
Michelet, 37, 111, 477, 478, 486.
Mignet, 37, 476, 496, 539.
Mirabeau, 530.
Mirbeau (Octave), 547, 582, 599, 600.
Mæterlinck, 304.
Molière, 49, 50, 59, 60, 65, 349, 350.
Mondoville, 446.
Monet (Claude), 80, 360, 434, 444, 454, 459, 536, 606.
Montaigne, 79, 402.
Montalembert, 292, 453.
Montépin (Xavier de), 28.
Montesquieu, 55.
Moréas, 591.
Moreau (Gustave), 363, 451, 452.
Mürger (Henri), 30, 101.
Musard, 162.
Musset, 35, 161.

N

Napoléon, 543.
Natoire, 442.
Néron, 100.
Nesle (Sœurs de), 143, 472, 475.
Nittis (G. de), 80, 346, 358, 437, 438, 439, 440, 444, 454, 455, 456.

O

Okiso, 436.
Ourliac (Edouard), 29.
Outamaro, 353, 358, 359, 360, 370, 384, 436, 437, 440, 459, 464.

P

Pagnest, 330.
Païva (la), 175, 345.
Parabère (Mme de), 353.
Pardo-Bazan (Mme de), 589.
Passy (Louis), 18.
Péladan, 537.
Pellissier, 148, 153, 294, 425.
Pérugin (Le), 462.
Pétrone, 124.
Peyrelongue, 130.
Picot, 240.
Pissaro, 456, 536, 606.
Poë (Edgard), 77, 78, 79, 344, 424, 460.
Pompadour (Mme de), 142, 469, 475, 480, 482, 487, 499.
Ponsard, 104.
Pontmartin (de), 337.
Porel, 147.
Pouthier, 110.
Pradier, 30.
Prévost (Marcel), 574, 603.
Prévost-Poradol, 221.
Provost (l'acteur), 295.
Prudhon, 382, 461, 501.
Pujol (Abel de), 240.
Puvis de Chavannes, 303, 453.

Q

Quinault, 55.
Quincey (Thomas de), 343, 592.

R

Racine, 49, 50, 349, 554.
Raffaëlli, 80, 360, 437, 438, 439, 447, 448, 454, 456, 461, 536, 605, 606.
Raphaël, 46, 349, 462.
Regnault (Henri), 221, 457, 458, 467, 468.
Rembrandt, 47, 48, 82, 83, 100, 223, 231, 303, 365, 458, 459.
Renan, 58.
Renoir, 434, 456, 461, 536, 605, 606.
Restif de la Bretonne, 52, 402, 481, 483.
Ribéra, 313.
Ricard, 448, 459.
Richelieu (cardinal de), 107.
Richepin (Jean), 296.
Rieux (président de), 450.
Robespierre, 494.
Robin (docteur), 261.
Rod (Edouard), 581, 589.
Rodenbach, 1, 5, 9, 97, 238, 283, 368, 379, 591, 603.
Rodin, 440, 536.
Roland (Mme), 476.

Romain (Jules), 31.
Ronsard, 402.
Rops (Félicien), 454, 455.
Rosny (J.-H.), 548, 582, 590, 592, 593, 594, 595, 596.
Roujon (Henri), 590.
Rousseau (J.-J.), 35, 53, 56, 282, 489.
Rousseau (Théodore), 441, 442, 443.
Rubens, 231, 463.
Ruskin, 534.

S

Sade (marquis de), 31.
Sagan (princesse de), 205.
Saint-Aubin (les), 144, 450, 453, 464, 473, 534.
Sainte-Beuve, 58, 62, 69, 161, 353, 538.
Saint-Georges de Bouhélier, 604.
Saint-Huberty (Mme), 141, 473.
Saint-Pierre (Bernardin de), 406.
Saint-Simon, 50, 63, 404.
Saint-Victor (Paul de), 170, 239, 388.
Sand (George), 35, 58, 161, 265, 500, 546.
Sanson, 472.
Sarcey (Francisque), 350.
Sardou (Victorien), 322.
Savine (Albert), 592, 593.
Scheffer (Ary), 449, 557.
Scott (Walter), 75.
Scribe (Eugène), 34, 605.
Ségur (marquis de), 541, 544, 546.
Seymour Haden, 454.
Shakespeare, 34, 48, 49, 60, 82.
Sichel, 130, 362.
Simon (Edmond), 146.
Soulié, 502.
Stendhal (Beyle), 22, 27, 35, 51, 59, 60, 117, 125, 154, 180, 183, 226, 258, 272, 388, 406, 500, 505, 509, 532, 533, 548.
Sue (Eugène), 502.
Sully Prudhomme, 306.

T

Tahureau, 28, 29.
Taine, 5, 6, 7, 161, 246, 444, 476, 531, 539, 590.
Tallemant des Réaux, 285.
Tallien (Mme), 476.
Téniers, 319, 385.
Théophile, 55.
Thévenin, 452.
Thierry (Augustin), 457.
Thiers, 477, 486, 496, 539.
Thomas (St.), 442.
Tintoret (le), 47.
Titien (le), 231.
Tolstoï, 603.
Topfer, 73.
Tosa, 436.
Tourguenief, 227.
Troyon, 443.
Trublet (l'abbé), 50.
Turquan, 546.

V

Vallès (Jules), 579, 580.
Van Loo, 487.
Van Ostade, 319, 385.
Vélasquez, 48, 231, 456.
Verhæren, 304.
Verlaine, 307, 449.
Vernet (Horace), 116.
Véronèse, 231.
Vigée le Brun (Mme), 480.
Villedeuil, 28, 70.
Villiers de l'Isle Adam, 548.
Vinci (Léonard de), 46, 47, 100.
Voiture, 55.
Voltaire, 51, 52, 56, 349, 350.

W

Watteau, 130, 271, 437, 446, 447, 456, 460, 461, 465, 466, 534.
Whistler, 454.
Winckelmann, 193, 232.

Z

Zamore, 487.
Ziem, 457, 458.
Zola (Emile), 92, 112, 153, 180, 206, 217, 223, 231, 242, 243, 309, 329, 367, 374, 375, 386, 510, 516, 517, 520, 521, 526, 536, 547, 548, 552, 553, 554, 555, 556, 557, 558, 559, 560, 561, 563, 564, 565, 567, 568, 568, 569, 574, 582, 586, 588, 590, 593, 595, 596, 600, 601, 604, 605.
Zurbaran, 313.

TABLE DES MATIÈRES

Pages

INTRODUCTION 1-10

Variation de la critique sur les Goncourt 2
Intérêt de la question 5

PREMIÈRE PARTIE

La formation de l'esthétique des Goncourt

A. INFLUENCES EXTÉRIEURES

CHAPITRE PREMIER. — *La jeunesse des Goncourt* 11-39
Famille de petite noblesse. Influences familiales 11
Premiers essais : peinture, théâtre 20
Absence d'aventures amoureuses 22
Goût de Paris. Le Journalisme. Villedeuil 25
Le Paris (28). — Gavarni (29). — L'Italie (34) 28-37
Travaux historiques 37

CHAPITRE II. — *Influences particulières qui ont contribué à leur formation esthétique* 39-85
L'Antiquité 40
Le moyen âge 45
Le XVIIe siècle 49
Le XVIIIe siècle 51
La Révolution 56
Beyle 59
Influence des contemporains : Balzac (60). — Flaubert (63). — Gautier (65). — Ste Beuve (69) 60-69
Influence particulière de Gavarni 69-77
Poë. — Baudelaire. — Heine 77
L'impressionnisme 80
Influence des voyages : l'Italie (81). — L'Algérie (81). — La Hollande (82) 81-83
Influence de Paris 83
La gravure 84
Les cabales 84

B. — Le Tempérament des Goncourt

Chapitre III. — *Leur caractère* 86-111

Sensibilité vive et morbide 88
Ses causes 93
Le sens de la vue 98
Haine du bourgeois et du beau traditionnel 100
Sentiments philanthropiques 105
Horreur de la blague 109

Chapitre IV. — *Absence du sentiment de l'amour chez les Goncourt* 112-127

Raisons de cette disposition 116

Chapitre V. — *Goût de l'œuvre d'art* 127-140

Goût de l'œuvre d'art en elle-même : bibelots, ameublement 128
Goût de l'œuvre d'art considérée comme décor artistique de l'existence 133

Chapitre VI. — *Leur goût du document. — Leur sens de l'observation* 140-148

Recherche du petit fait historique 141
L'observation scientifique des milieux 144

Chapitre VII. — *La recherche du bizarre* 148-153

Chapitre VIII. — *Leur goût de l'analyse* 153-159

L'analyse psychologique rationnelle 153
Analyse des phénomènes apparents qui traduisent le fait psychologique 157

Chapitre IX. — *Tristesse des Goncourt* 159-166

Chapitre X. — *Leurs Idées philosophiques et religieuses* 167-184

Leur scepticisme 167
Sympathie pour la religiosité 169
Sympathie pour le catholicisme 170
Leur pessimisme 175
Leur sentiment de la fatalité 178
Absence de système. Philosophie intuitive 180
Rapports de l'esthétique et des idées philosophiques 182

DEUXIÈME PARTIE

L'esthétique des Goncourt

CHAPITRE XI. — *De la conscience qu'ils ont eu de leur esthétique* 185-190

CHAPITRE XII. — *La relativité et la subjectivité de l'idée du beau chez les Goncourt* 190-195

CHAPITRE XIII. — *L'individualisme de leur esthétique* 195-201
Le sentiment du beau, jouissance personnelle 199

CHAPITRE XIV. — *Leur doctrine de l'art pour l'art* 201-211
Rapports de cette doctrine avec l'individualisme 202
Elle se concilie chez eux avec un certain moralisme 204
La thèse ne doit ressortir que des faits impartialement rapportés 206
Leur opposition avec Flaubert 208
La culture du moi 210

CHAPITRE XV. — *Leur idéalisme et leur réalisme* 211-224
Le culte du vrai 212
Théorie du réalisme idéaliste 217

CHAPITRE XVI. — *Caractères généraux de l'observation esthétique chez les Goncourt* 224-230
Comment les qualités d'une esthétique se ramènent à celles de l'observation 224
Dilletantisme original 228

CHAPITRE XVII. — *Objet de leur esthétique* 220-259
L'esthétique d'un auteur peut se définir par son objet, c'est-à-dire par la cause de l'émotion esthétique 230
Nécessité d'un choix 231
a) Goût de la vie et du modernisme 231
Nuance particulière de leur modernisme. Haine du progrès 243
b) Influence du milieu sur l'individu 246
Les objets partie intégrante de la personnalité 247
Le mysticisme artistique 251
Émotions auditives. La musique religieuse 257

CHAPITRE XVIII. — *Leur observation psychologique* 259-280

Observation objective. Rôle de l'intuition..... 260
Rapport nécessaire du physique et du moral..... 265
Étude particulière de la folie..... 276

CHAPITRE XIX. — *L'observation esthétique du monde matériel.* 280-296
Nécessité d'une éducation de l'œil..... 281
L'observation doit être à la fois scientifique et esthétique. 283
L'observation des milieux inférieurs..... 284
Antipathie pour la science pure..... 287
L'illogisme du vrai 291
L'impression momentanée..... 294

CHAPITRE XX. — *Le sentiment de la couleur dans leur esthétique*..... 296-305

CHAPITRE XXI. — *Le sentiment de la plastique*..... 305-332
Les formes, sources de l'émotion esthétique..... 306
Du choix des formes..... 307
Incompréhension des ensembles..... 308
La forme source du rêve..... 310
Étude de physionomies..... 313
Étude des gestes ; des détails, etc..... 314
La forme est le voile de l'idée..... 317
Le besoin des formes esthétiques..... 319

CHAPITRE XXII. — *Le culte de la fantaisie dans leur esthétique*.. 332-338

CHAPITRE XXIII. — *La recherche des sentiments morbides*.... 338-353
Le culte du morbide aboutit à la négation de l'esthétique traditionnelle 339
Le goût du scandale..... 347

CHAPITRE XXIV. — *L'exotisme des Goncourt*..... 353-364

CHAPITRE XXV. — *La notion du beau dans leur esthétique.* 364-367

CHAPITRE XXVI. — *Le sentiment aristocratique dans leur esthétique*..... 367-400
Divergences d'opinions sur le caractère dominant de l'esthétique des Goncourt..... 367
Le sens aristocratique, caractère dominant 369
Choix des formes et des sensations dicté par ce sens aristocratique..... 369
Goût de l'impression rare et de la beauté indéchiffrable au vulgaire..... 370
Les instincts aristocratiques de leurs personnages..... 371
Même de ceux qui appartiennent à la condition la plus basse..... 371

Aspirations des héroïnes vers la distinction..... 376
Les aspirations non satisfaites sont pour elles une cause de tourments..... 377
Leur admiration pour la femme raffinée ou supérieure... 380
Les Goncourt ennemis de la vulgarisation et de la propagation du beau..... 381
Les jouissances esthétiques doivent être réservées à de rares initiés..... 381
Dédain du vulgaire..... 382
Dédain du gros succès..... 383
L'esthétique du laid..... 384
Leur violente antipathie pour la société moderne et la démocratie..... 387
Besoin d'insurrection contre les traditions et les conventions en art et en littérature..... 388
Les Goncourt sont des « affranchis »..... 389
Haine de la république démocratique..... 390
Le tempérament anti-égalitaire des Goncourt..... 392
Leur esthétique est l'esthétique de l'homme libre..... 393
Leur pessimisme, conséquence de leurs tendances aristocratiques froissées..... 394
Les Goncourt adversaires du suffrage universel..... 395
— — de l'instruction du peuple..... 396
Le culte de l'art seul refuge pour les âmes délicates..... 397
L'œuvre des Goncourt, protestation impuissante contre les excès de la démocratie génératrice de souffrances.. 399

CHAPITRE XXVII. — *Leur style*..... 400-426
Valeur esthétique du style..... 400
Méthode propre pour l'apprécier..... 401
Le style est la représentation des sensations..... 405
Le terme expressif et coloré..... 407
L'impressionnisme du style..... 409
Les procédés..... 410-424
Caractère aristocratique de ce style..... 425

TROISIÈME PARTIE

Les applications de l'esthétique des Goncourt

CHAPITRE XXVIII. — *Les Goncourt critiques d'art*..... 427-468
Point de vue auquel il faut les apprécier comme critiques d'art..... 427
Conformité de leur critique et de leur esthétique..... 428
Connaissances techniques..... 429
Le principe de l'art pour l'art..... 430

Le réalisme dans l'art..... 434
Le réalisme japonais..... 436
Ils apprécient surtout les œuvres d'un réalisme idéalisé.. 437
La recherche de la vie..... 439
L'incompréhension de la nature brute..... 441
Importance de l'évocation des milieux..... 449
Le goût des formes qui expriment la vie intérieure..... 446
Le goût des détails pittoresques..... 449
La précision de l'eau-forte..... 450
La recherche de la couleur..... 455
La recherche du clair obscur..... 458
Le beau est extrait de la réalité par les artistes. — Watteau..... 460
L'art du XVIIIe siècle et l'art japonais étaient les meilleures expressions de leur esthétique..... 463

CHAPITRE XXIX. — *Leur conception de l'histoire*..... 468-499

Rapport nécessaire entre l'esthétique d'un auteur et sa conception de l'histoire..... 469
L'exactitude historique n'est pas poursuivie pour elle-même..... 469
L'étude exclusive du XVIIIe siècle..... 470
L'histoire n'est qu'un moyen de saisir la mentalité d'une époque préférée..... 471
Un siècle aristocratique..... 472
Un siècle précurseur..... 473
Les Goncourt ont eu conscience de leur originalité d'historiens..... 474
Ils ne s'intéressent qu'à l'individu. — Leur goût pour les monographies..... 475
Étude partieulière de la femme..... 475
Négligence voulue des événements purement politiques. 476
Inaptitude aux idées générales..... 476
La vérité historique est encore une vérité choisie..... 478
L'histoire est une évocation..... 479
L'évocation par les menus faits..... 480
La mode..... 480
Le mobilier..... 481
Les sources historiques des Goncourt..... 482
L'histoire pour eux est encore une œuvre d'art, un tableau du passé..... 485
Importance de l'histoire de l'art..... 486
Leur sens psychologique en histoire..... 487
Importance de l'étude des caractères de femmes..... 488
Les grandes courtisanes..... 489
L'histoire pour eux fut une manifestation de leurs sentiments aristocratiques..... 491

L'histoire ne fut pour eux qu'un début et un délassement. 498

CHAPITRE XXX. — *Leur conception du roman* 499-518
Le renouvellement du roman par les Goncourt 500
Le roman d'observation 500
Faiblesse de l'invention 501
Peu d'importance accordée à l'aventure 502
Le réalisme de leurs romans 503
Leurs romans sont des biographies 505
L'étude des milieux 506
Évolution de la conception du roman au cours de leur carrière 507
Chérie, terme de cette évolution 508
Leur roman est l'histoire de la société moderne 510
Ils ont inauguré le roman de mœurs populaires 511
Leur grande innovation a été la micrographie littéraire de la vie quotidienne 511
Étude simultanée des personnages et des milieux 512
Le décousu de la vie réelle 513
Leur Journal a été la grande source des détails de leurs romans 513
Leurs romans sont des « mémoires » pour servir à l'histoire d'une société 514
Leurs romans sont d'un réalisme quintessencié 515
La réalité vue à travers l'âme de l'artiste 516
Désaccord entre la conception du roman chez les Goncourt et chez Zola 516
Le roman expression de leur sens aristocratique 517

CHAPITRE XXXI. — *Leur conception du théâtre* 518-530
Tentatives et déceptions au théâtre 518
L'idée d'un théâtre burlesque 519
Ils répudient le théâtre réaliste 520
Un certain réalisme pénètre cependant au théâtre avec leurs pièces 522
Leurs erreurs au théâtre 523
Tentatives de rénovation : « la langue littéraire parlée ». 524
Les Goncourt furent toujours gênés par les exigences de la scène 529
La cause en provient des caractères même de leur esthétique 530

CONCLUSION. — **Influence de l'esthétique des Goncourt sur la littérature et l'art**

Relativité des questions d'influence 531
Les Goncourt et les objets d'art du XVIIIe siècle 533

Influence sur la critique d'art..... 534
Influence sur les historiens contemporains..... 539
Leur influence sur le roman..... 546
Diversité de cette influence..... 547
Les Goncourt et le mouvement naturaliste..... 548
Les Goncourt et Flaubert..... 549
Les Goncourt et Zolà..... 552
Les disciples des Goncourt et de Zola..... 564
Léon Hennique..... 564
Paul Alexis..... 567
Maupassant..... 569
Huysmans..... 574
MM. Geffroy, Descaves, Vallès, V. Margueritte..... 579
Leur influence sur le roman sentimental..... 581
Les Goncourt et Daudet..... 582
Influence possible et probable sur quelques autres écrivains : M. Gustave Guiches..... 586
— E. Rod..... 589
— Paul Margueritte..... 590
— Pierre Loti..... 591
— J.-H. Rosny..... 592
— d'Annunzio..... 595
— O. Mirbeau..... 599
— Camille Lemonier..... 600
— Maurice Barrès..... 602
Leur influence sur le théâtre..... 603
Leur rôle dans l'ensemble du mouvement artistique contemporain..... 605
Les limites de leur influence..... 606

APPENDICE I. — Bibliographie chronologique des œuvres des Goncourt..... 609

APPENDICE II. — Bibliographie chronologique des livres, articles de revues et de journaux relatifs aux Goncourt consultés pour cet ouvrage..... 611

TABLE ALPHABÉTIQUE DES NOMS..... 620

Vu, le 4 juillet 1918
Le Doyen de la Faculté des Lettres
de l'Université de Paris,
CROISET.

Vu et permis d'imprimer
Le Vice-Recteur de l'Académie de Paris,
Lucien POINCARÉ.

Imprimé par ROUMÉGOUS et DEHAN, à Montpellier.

BINDING SECT. JAN 30 1970

PQ
2261
Z5S3

Sabatier, Pierre
L'esthetique des Goncourt

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY